L.mus.o 2/1

Musikalisches
CONVERSATIONS-LEXIKON.

gesammten musikalischen Wissenschaften.

Hermann Mendel.

BERLIN.

Musikalisches
CONVERSATIONS-LEXIKON.

Eine Encyklopädie
der
gesammten musikalischen Wissenschaften.

Für Gebildete aller Stände,
unter Mitwirkung
der
literarischen Commission des Berliner Tonkünstlervereins,
so wie
der Herren Musikdirector **Billert**, Concertmeister **F. David**, Custos **A. Dörffel**, Kapellmeister Prof. **Dorn**, **G. Engel**, Prof. **Flod. Geyer**, **L. Hartmann**, Director **Th. Hauptner**, Professor **E. Mach**, Professor Dr. **E. Naumann**, Dr. **Oscar Paul**, **A. Reissmann**, Professor **E. F. Richter**, Professor **W. H. Riehl**, Musikdirector Dr. **W. Rust**, **O. Tiersch**, Director **L. Wandelt**, Dr. **H. Zopff** etc. etc.

bearbeitet und herausgegeben
von
Hermann Mendel.

Erster Band.

BERLIN,
Verlag von L. Heimann,
Wilhelmsstrasse 91.
New-York, J. Schuberth & Co. 820. Broadway.
1870.

BIBLIOTHECA
CIVITATIS
BABENBERGENSIS.

Staatl. Bibliothek
Bamberg

Vorwort.

Das unabweisbare Bedürfniss nicht minder, als die berechtigte Forderung der Jetztzeit haben das vorliegende »Musikalische Conversations-Lexikon« ins Leben gerufen und es bewirkt, dass von allen betheiligten Seiten her die Idee als eine glückliche aufgefasst und die Ausführung des Unternehmens mit Liebe und seltenem Eifer befördert wurde. Diese Factoren sind unablässig mit thätig, dem Werke auch seine Berechtigung zu ertheilen.

Es kann Niemandem entgangen sein, dass der Sinn und das Interesse für Musik immer grösser und allgemeiner geworden ist und sich über alle Kreise der Gesellschaft verbreitet hat, allenthalben hin Freude, Genuss und Erbauung verbreitend, sodass endlich die Ueberzeugung Platz griff, diese Kunst sei ein unentbehrliches Hülfsmittel der Erziehung und Gesittung und müsse gehegt, gepflegt und hoch in Ehren gehalten werden. Mit der immer breiteren Ausdehnung, welche sonach der Musik wurde, gingen die gesteigerten Ansprüche an die künstlerische Intelligenz der Musiker, wie des Publicums Hand in Hand und fanden einen Ausdruck in dem kräftigen Aufschwung, der sich seit zwanzig Jahren auf musik-literarischem Gebiete kundgegeben hat, und in dem rasch gewachsenen Absatz der Bücher kunstphilosophischen, historischen und theoretischen Inhalts. Der Dilettantismus, welcher zuerst die Feder ergriffen hatte und mit naiver Prätension führte, wurde bald von der immer nothwendiger werdenden Wissenschaftlichkeit mehr und mehr verdrängt, der Forschungseifer und neue wichtige Entdeckungen, namentlich auf akustischem und physiologischem Gebiete, traten hinzu, sodass das Reich des gesammten musikalischen Wissens ein vordem ungeahnt grosses und weitverzweigtes wurde. In dasselbe einzudringen und sich an der blossen Empfänglichkeit für die Welt der Töne nicht genügen zu lassen, ist die berechtigte Forderung der Jetztzeit, an die *Fach*musiker ganz selbstverständlich, aber auch an das gesammte gebildete Publicum, welches sich an der Ausübung oder an dem Genusse der Musik irgendwie betheiligt. Man hat schon längst erkannt, dass eine wünschenswerthe allseitige Belehrung am zweckmässigsten durch Encyklopädien erzielt wird, insofern dieselben eine Schatzkammer des gesammten Wissens sind, in der Jeder, da Alles darin alphabetisch aufgestapelt liegt, für jede wissbegierige Frage auf leichtestem und kürzestem Wege Rede und Antwort findet, und dass derartige Sammelwerke die geeignetsten Mittel sind, Wissenschaften und Künste zu verallgemeinern und zu popularisiren, so wie Belehrung und Verständniss mit verhältnissmässig geringstem Zeitaufwand an die Hand zu geben, da jeder Artikel das greifbare Resultat vorangegangener eingehender Forschung in dem betreffenden Gegenstande sein soll.

An encyklopädischen Werken über Musik fehlt es nun keineswegs, allein sie wurzeln natürlich sämmtlich in der Zeit ihres Erscheinens und sind, vom Standpunkte der so weit vorgeschrittenen neuesten Zeit aus betrachtet, nur noch vorsichtig und in vereinzelten Fällen zu gebrauchen, am vortheilhaftesten noch von dem Lexikographen der Gegenwart, der in dem immerhin mit grosser Mühe seinerzeit aufgespeicherten Materiale kritisch zu sichten und das wirklich noch Brauchbare, nicht Veraltete herauszuziehen versteht. So betrachtet haben sie als Vorarbeiten zu einer neuen, zeitgemässeren Encyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften noch immer ihren Werth, während sie auf der anderen Seite mehr oder weniger als veraltet anzusehen sind, da kein einziges durch neuere, vermehrte und verbesserte Auflagen dem rastlos fortgeschrittenen Zeitbedürfniss Rechnung getragen hat. Wie wenig eine strenge Wissenschaftlichkeit übrigens in den älteren Encyklopädien vorherrscht, bekundet der leichte, naive, ja nicht selten frivole Ton, in dem selbst in den besten über Menschen und Dinge geredet und abgeurtheilt wird, die uns heute in ganz anderem Lichte erscheinen, abgesehen davon, dass der sogenannte scherzhafte Ton nirgends weniger, als in einem wissenschaftlichen Werke, am Platze ist.

Dem Bedürfniss und der Forderung unserer Zeit nach allen Richtungen hin entsprechend, tritt also der Herausgeber mit Gewissenhaftigkeit und Ernst an die schwierig und umfangreich gewordene Arbeit und übergiebt dieselbe vertrauensvoll den Musikern und dem gebildeten Publicum, den Erfolg erwartend, der nicht verfehlen wird, in Kurzem sein schwerwiegendes Zeugniss für oder gegen das Unternehmen auszustellen. Von Seiten der Verlagshandlung ist Nichts gespart worden, um das Werk typographisch wie artistisch der Jetztzeit auch äusserlich entsprechend hinzustellen und in liberaler Weise mitzuwirken, dass es würdig in die musikalische Literatur eintreten könne.

Herzlichen und innigen Dank aber den zahlreichen und hochverehrten Herren Mitarbeitern hierorts und draussen, welche sämmtlich das regste Interesse und einen unschätzbaren thatkräftigen Eifer für die Sache an den Tag gelegt und sich um unsere schöne Kunst wohlverdient gemacht haben. Ihrem reichen Wissen und ihrer freudigen Unterstützung verdankt das vorliegende Werk zahlreiche Resultate ganz neuer und in hohem Grade vortrefflicher Forschungen, wie sie Jeder einem besonderen Gebiete zugewandt hatte. Der Herausgeber ist überzeugt, dass diese edle Vereinigung so hervorragender und allgemein anerkannter Kräfte fort und fort segensreich und fördernd wirken und als treffliches Beispiel weit in die Zeit hinaus ragen wird. Bei einer derartigen grossen Arbeit ist eine so erfreuliche, kräftige Beihülfe eben so anregend wie ermunternd und trägt wesentlich dazu bei, den Muth des Herausgebers zu befeuern und seine Ausdauer ungeschwächt zu erhalten.

Berlin, im Säcularjahre der Geburt Beethovens.

Hermann Mendel.

A.

A heisst bei uns die sechste Stufe der diatonischen oder die zehnte der chromatischen Tonleiter, von *c* aus gerechnet, die von den romanischen Völkern nach der aretinischen Solmisation *la* genannt wird. Kürze, wie Bestimmtheit in der Bezeichnung jedoch scheinen unserer Benennung der Töne durch Sprachlaute in Zukunft die Allgemeinheit zu verheissen. Diesen, im Reigen der Sprachelemente von allen Völkern der Erde zuerst angeführten Laut gebrauchten die ersten mit musikalischem Gefühl begabten Menschen, um den Ton zu bezeichnen, welchen sie als den Anfang der Tonreihe annahmen. Von Pythagoras (584—504 v. Chr.) wissen wir, dass er der griechischen Tonreihe, deren absolute Tiefe je nach der Stimme des Sängers bestimmt ward, noch einen Ton hinzufügte (προςλαμβανόμενος, der Hinzugefügte) und, die Töne mit Buchstaben bezeichnend, für diesen tiefsten (ersten) Ton A anwandte. Später, von Guido v. Arezzo (1010—1050 n. Chr.), wurde diesem tiefsten Ton die zweite Stelle, indem er noch einen unter demselben gebrauchte, den er Γ bezeichnete. Diese Bezeichnung lehrt uns, dass man schon lange den Brauch kannte, die Octaven mit gleichen Lauten zu benennen. Erst im 16. Jahrhundert erhielt durch Joseph Lazarino das A seine heutige Stellung. Die Anfangsstelle der Tonreihe wurde, wie erwähnt, bei den Griechen nach der Stimme des Einzelnen festgestellt, und durch diesen Brauch, da der Gesang bisher stets die Säule der Musik war, mag sich die absolute Tonhöhe des A bis ins 16. Jahrhundert wenig verändert haben, weil die bei vielen Menschen noch vorhandenen tieferen Töne den Aenderern der Scala nicht als unbedingte Nothwendigkeit eine Erhöhung des A gebot. Das 17. Jahrhundert jedoch, wo das Tonreich durch die Entwickelung der Instrumentalmusik sich beinahe bis an seine äussersten Grenzen erweiterte, brachte eine fast babylonische Verwirrung in die Bestimmung des ā, Kammerton, auf welchen zwei Octaven über A gelegenen Ton man die primitive Bedeutung des A übertragen hatte. In dieser Zeit, wo hinsichtlich der Zahl wie des Umfangs der Instrumente jedes Jahrzehnt seinen reichen Tribut zollte, hatte jede Stadt, ja jeder Instrumentenfertiger seinen eigenen Kammerton und bediente sich, um denselben zu fixiren, der Stimmgabel. Zur näheren Bezeichnung der Tonhöhe der verschiedenen a jedoch brauchte man die Benennung nach dem Längenmaasse der Orgelpfeifen (32. 16. 8. 4. 2. 1. $^1/_2$füssig), welche Tonhöhe aber nicht absolut sein konnte, da die Orgelbauer, um Material zu sparen, mehr als alle anderen Instrumentenmacher das ā erhöhten, so dass es, unter dem besonderen Namen Chorton bekannt, als ein einen ganzen über dem Kammerton liegender Ton angenommen wurde. Erst im 18. Jahrhundert lehrte die Akustik die Tonschwingungen und das Zählen derselben mit Genauigkeit anwenden. Nachdem jedoch der grössere Völkerverkehr, ausser der grossen Ungleichheit des Kammertons und der daraus entspringenden Störung, die rapide Erhöhung des ā, wie folgt, gezeigt hatte:

Paris	Berlin	Petersburg
1788 ā = 409 Schw.	1759 ā = 427 Schw.	1771 ā = 417 Schw.
1821 ā = 431 ,,	1821 ā = 437 ,,	1796 ā = 437 ,,
1833 ā = 434 ,,	1833 ā = 442 ,,	1830 ā = 453 ,,
1852 ā = 449 ,,	1858 ā = 443 ,,	1857 ā = 460 ,,

gab Frankreich 1858 diesem Uebelstande Ausdruck und Abhülfe. Eine Ministerial-Commission stellte nach reiflicher Erwägung der Gutachten von Musikgelehrten und Naturforschern das ā auf 437,5 Schwingungen fest. Somit ist nun nach unserem jetzigen Erkennen für alle Zeiten das Tonreich fest geordnet. Der erste Laut der Sprachelemente verlor zwar im Laufe der Zeiten die ursprüngliche Anwendung, das scheinbare Fundament des Tonbaues zu bezeichnen; jedoch nur, um bei der correcteren Auffassung der Töne als Schwingungen, die der Seele des Menschen durch das Gehör Empfindungen zu bereiten vermögen, den Mittelpunkt zu benennen, um welchen sich das Tonall in fest normirten Bahnen bewegt. Alle Benennungen des a haben somit, wie folgende Uebersicht anschaulich machen wird, eine durchaus mathematische Feststellung gewonnen.

$\bar{\bar{\bar{\bar{a}}}}$ = 4gestr.	a = $1/2$ füssig.	a = 3500 Schwingungen.	
$\bar{\bar{\bar{a}}}$ = 3 ,,	a = 1 ,,	a = 1750 ,,	
$\bar{\bar{a}}$ = 2 ,,	a = 2 ,,	a = 875 ,,	
$\bar{a}$ = 1 ,,	a = 4 ,,	a = 437,5 ,,	= Kammerton.
a = kleines	a = 8 ,,	a = 213,75 ,,	
A = grosses	a = 16 ,,	a = 106,875 ,,	= A des Pythagoras.
$\underline{A}$ = Contra-a	= 32 ,,	a = 53,4375 ,,	

Ueber A als den für die Tonbildung beim Gesange aus organischen und Zweckmässigkeits-Gründen vorzugsweise verwendeten Vocal s. Stimmbildung. C. Billert.

a♮ (auch a♭) wird der kürzeren Schreibweise wegen für A moll, a♯ für A dur gebraucht, ebenso b♯ für B dur, b♮ oder b♭ für B moll, c♯ für C dur u. s. w.

a ital., à französ., Präposition: auf, bei, nach, in, zu, mit, bis, gegen u. s. w. werden in der Kunstsprache nebst ihren Zusammensetzungen vielfach verwendet. Die häufigsten dieser Zusammensetzungen sind folgende:

a ballata, in Art einer Ballade.
a battuta, nach dem Taktschlag, dem Takte gemäss.
a capella, ein nur für Singstimmen componirtes Stück.
a capriccio, nach Willkür des Vortragenden.
a commodo, nach Bequemlichkeit.
à deux mains, franz., *a due mani*, ital., zweihändig.
a due, zu Zweien; *a due corde*, auf zwei Saiten; *a due voci*, für zwei Singstimmen.
à la mésure, französ., *a tempo*, ital., im Zeitmaass.
à livre ouvert, oder *à première vue*, französ., *a prima vista*, ital., vom Blatt weg.
a mezza voce, mit (in Bezug auf Tonstärke) halber Stimme.
a piacere, *a piacimento*, nach Gefallen (wie *a commodo, ad libitum*).
a punto d'arco, mit der Bogenspitze, technischer Ausdruck in der Streich-Instrumental-Musik.
a punto, genau, pünktlich.
à quatre, französ., *a quattro*, ital., zu Vieren.
à quatre mains, französ., *a quattro mani*, ital., zu vier Händen.
à quatre parties, oder *à quatre voix*, französ., *a quattro parti*, oder *a quattro voci*, ital., zu vier Stimmen (Gesang oder Instrumente).
à quatre seuls, französ., *a quattro soli*, ital., vier Solostimmen (Gesang oder Instrumente).
a suo arbitrio, *a suo bene placito*, *a suo commodo*, italien., nach Belieben im Tempo und Vortrag.
a tempo, *a tempo primo*, im ersten Zeitmaass, nach Unterbrechung des anfänglichen Tempos.
à trois, französ., *a tre*, italien., zu Dreien.
à trois mains, *a tre mani*, zu drei Händen.
à trois parties, oder *à trois voix*, französ., *a tre parti*, oder *a tre voci*, italien., dreistimmig.
a una corda, oder häufiger *una corda*, auf Einer Saite. Beim Klavier: Anwendung der Verschiebung.
a vista, *prima vista*, vom Blatt.
a voce sola, für Eine Stimme.
a vue, französ., = *a vista*, ital., vom Blatt.

Aaron starb am 14. December 1052 als Abt des Schottenklosters zu St. Pantaleon und zu St. Martini in Köln und hat einen *Tractatulus de utilitate cantus vocalis et de modo cantandi atque psallendi* hinterlassen, dessen Manuscript in jener Klosterbibliothek noch jetzt vorhanden ist. Er soll, nach Johannes Trithemius, (gestorben 1516 in Würzburg), der Erste in Deutschland gewesen sein, welcher den durch Papst Leo IX. erhaltenen Gregorianischen Nachtgesang eingeführt hat.

Aaron, Pietro, Ende des 15. Jahrhunderts in Florenz in dürftigen Verhältnissen geboren, trat früh in den Mönchsorden der Kreuzträger und beschäftigte sich mit der damals aufblühenden contrapunktischen Musik, welcher er verschiedene theoretische

Schriften widmete. Papst Leo X. zog ihn desshalb in die römische Kapelle und zeichnete ihn vielfach aus. A. gründete um das Jahr 1516 in Rom eine Musikschule, welche bald zu Ansehen und Flor gelangte, und starb etwa 1533 als Kanonikus zu Rimini.

Abaco, Evaristo Felice dall', zu Ende des 17. Jahrhunderts in Verona geboren, zeichnete sich als Violinvirtuose und Componist so aus und wusste seinen Ruf so zu verbreiten, dass er um 1726 in die Kapelle des Kurfürsten Maximilian Emanuel von Bayern berufen wurde. Etwa 12 Jahre später fungirte er als kurfürstlicher Rath, scheint aber als solcher vor 1740 gestorben zu sein. Kirchen- und Kammer-Sonaten und Conzerte seiner Composition sind in Amsterdam erschienen.

Abaco, Freiherr von, wahrscheinlich ein Nachkomme des Vorigen, gleichfalls aus Verona gebürtig, war zu Ende des 18. und zu Anfang des 19. Jahrhunderts weithin als Violoncell-Virtuose und auch als Componist seines Instruments berühmt. Nähere biographische Notizen über ihn mangeln.

Abälard, Peter (franz. Abailard, Abélard, lat. Petrus Abaelardus), einer der berühmtesten und gefeiertsten Scholastiker und Theologen des Mittelalters, war 1079 in der Umgegend von Nantes geboren und ist am 21. April 1142 in der Abtei St. Marcel bei Chalons an der Saône gestorben. Sein Verhältniss zu Heloise, der Nichte des Kanonikus Fulbert zu Paris, hat ihn zugleich zum romantischen Helden gestempelt. Er soll als Mönch um 1120 und später als Abt eine Anzahl von Kirchengesängen componirt haben, von denen Etwas zu ermitteln der Forschung vorbehalten bleibt.

Abauzit, Firmin, ein philosophischer und musikalischer Schriftsteller, geboren zu Uzés am 11. November 1679, gestorben 20. März 1767 zu Genf, wohin er nach Aufhebung des Edicts von Nantes gegangen war. Er ist der Verfasser vieler Artikel des grossen »*Dictionnaire de musique*« von J. J. Rousseau und wurde von diesem hoch geachtet und verehrt.

Abbandono, con, oder **abbandonatamente,** italien., ist der Kunstausdruck für seelenvoll, mit voller Hingebung. Abgeleitet vom Zeitwort *abbandonare*: sich gehen lassen.

Abbassamento di mano, das Niederfallen der Hand des Dirigenten beim Taktiren; **abbassamento di voce,** das Sinkenlassen der Stimme, beides entgegengesetzt dem *alzamento*, dem Erheben oder Aufheben. Im Klavierspiel, bei Stellen, wo die Hände sich kreuzen, bezeichnet *abb.*, dass die Hand, unter welcher es steht, unter die andere zu liegen kommen soll.

Abbatini, Antonio Maria, ein zu Tiferno im Römischen um 1605 geborner Componist, von dessen Lebenslauf und zahlreichen Werken Wenig auf die Gegenwart gekommen ist. Von ihm erschien im J. 1638 eine Sammlung Motetten, in Folge dessen er Musikdirector der Kapelle St. Giovanni in Rom wurde. In derselben Eigenschaft fungirte er nach einander im Lateran, bei den Jesuitenvätern zu St. Lorenzo in Damaso und endlich um 1672 an Santa Maria Maggiore. Er starb um das Jahr 1680 in grossem Ansehen und hinterliess einen bedeutenden Ruf.

Abbellimento, abgeleitet vom Zeitwort *abellare* schmücken, sind Verzierungen aller Art, s. agréments.

Abbé l'ainé, Philippe de St. Sevin, und dessen Bruder **l'Abbé cadet,** Pierre de St. Sevin genannt, gehörten Beide dem geistlichen Stande an, waren um 1720 Musikmeister an der Pfarrkirche zu Aachen und als vortreffliche Violoncellisten berühmt. In der letzteren Eigenschaft traten sie nach absolvirten, Aufsehen erregenden Conzerten, der ältere 1727, der jüngere 1730 in das Orchester der Grossen Oper in Paris und haben durch ihre Fertigkeit und ihren schönen, gesangreichen Vortrag nicht wenig zur Verdrängung der Viola di Gamba aus den Orchestern beigetragen. Noch 1761 glänzten sie, besonders der jüngere, als Sterne dieses Orchesters, ihr Todesjahr ist jedoch unbekannt.

l'Abbé fils, ein Sohn des ältesten der Vorigen, eigentlich Joseph Barnabé de St. Sevin, war am 11. Juni 1727 zu Aachen geboren und kam in zartester Jugend nach Paris, wo er ein aussergewöhnliches musikalisches Talent bekundete, das von seinem Vater sorgfältig gepflegt wurde, sodass er schon 1739, ein zwölfjähriger

Knabe, alle Rivalen besiegend, als Violinist in das Orchester der Komischen Oper treten konnte. Rastlos weiterstrebend, fand er endlich den berühmten Leclair als Lehrer und wurde am 1. Mai 1742 in das Orchester der Grossen Oper berufen, in welchem er, zur Berühmtheit unter den damaligen Violinisten erwachsen, lange thätig war. Von 1741 bis 1755 gab er zahlreich besuchte regelmässige Abonnementconzerte in Paris, welche seinen Ruhm nicht blos vergrösserten, sondern ihm auch zu einem bedeutenden Vermögen verhalfen, sodass er sich ein Landgut in der Umgegend von Charenton erwerben und in heiterer Musse, hochgeachtet als Mensch und Familienvater, den Rest seines Lebens seit 1776 geniessen konnte. Er starb im letzten Decennium des 18. Jahrhunderts. Ausser vielen zu seiner Zeit hochgeschätzten Violincompositionen hat er auch eine vortreffliche Schule unter dem Titel »*Principes de Violon*« (Paris 1772) geschrieben.

Abbreviatur (französ. *abbreviation,* italien. *abbreviazione* und *abbreviamento*) bedeutet Abkürzung. Keine Kunstsprache hat deren so viele und mannigfaltige aufzuweisen, wie die Musik, sodass es unmöglich ist, sie alle aufzuführen, auch zum Theil unnöthig, da die meisten sich von selbst ergeben. Sie sind als eine Art leichtverständlicher Stenographie zur Ersparung von Zeit und Raum, sowie behufs leichterer und schnellerer Uebersichtlichkeit von Nutzen. Die in den Partituren gebräuchlichsten Abbr. sind folgende:

A, oder A d. = A dur.
a, oder A m. = A moll.
accel. = accelerando.
Accomp. = Accompagnement.
Adgio. od. Ado. = Adagio.
ad lib., od. ad libit. = ad libitum.
all' ott. = all' ottava.
All^{o}. = Allegro.
All^{tto}. = Allegretto.
Andno. = Andantino.
And., od. Andte. = Andante.
arc., od. coll' arc. = coll' arco.
Arpg., od. Arpio. = Arpeggio.
a t. = a tempo.
B, od. B d. = B dur. b, oder B m. = B moll.
c. 8va. = coll' ottava.
C. B. = Contrabasso.
C. D. = colla destra.
C. S. = colla sinistra.
Cad. = Cadenza.
cal. = calando.
calm. = calmato.
c. B. = col Basso.
Clar. = Clarinette.
Claro. = Clarino.
Co., od. Cor. = Corno.
cresc. = crescendo.
D. = destra, droite, auch D dur.
D. C. = da Capo.
D. S. = dal Segno.
decresc. = decrescendo.
dim., oder dimin. = diminuendo.
div. = divisi, od. divisé.
dol. = dolce.
espr., od. espress. = espressivo.
f = forte.
ff = fortissimo.
Fag. = Fagott.
Fl. = Flöte.
fp = forte piano.
fz, od. sfz = sforzato.
g. = gauche.
leg. = legato.
legg. = leggiero.
loc. = loco.
lusing. = lusingando.
M. M. = Mälzl's Metronom.
manc. = mancando.
marc. = marcato.
m. d. = mano destra, oder main droite.
m. g. = main gauche.
m. s. = mano sinistra.
mzz. = mezzo, od. mezza.
mf = mezzo forte.
mfp = mezzo forte piano.
Modto. = Moderato.
m. v. = mezza voce.
Ob. = Oboe.
p = piano.
ped. = pedale.
perd. = perdendosi.
pf = più forte.
pizz. = pizzicato.
pp = pianissimo.
rall. = rallentando.
rf, od. rfz = rinforzando.
rit. = ritardando.
riten. = ritenuto.
s. = sinistra.
scherz. = scherzando.
seg. = segue.
semp. = sempre.
sim. = simile.
simp. = simplice.
smorz. = smorzando.
sost. = sostenuto.
s. S. = senza Sordini.
stacc. = staccato.
string. = stringendo.
T. = Tempo, od. Tasto, auch Tutti.
ten. = tenuto.
Timp. = Timpani.
tr. = trillo.
trem. = tremolando.
Tromb. = Trombone.
Tromp. = Trompete.
t. s. = tasto solo.
u. c. = una corda.
unis., od. all' unis. = unisono.
V. = Voce.
Va. = Viola.
Var. = Variation.
Vo. = Violino.
Vcllo. = Violoncello.
v. s. = volti subito.

Auch die Ziffern oder sonstigen Zeichen über oder unter den Noten, oder die Abkürzung in wirklich stellvertretende Zeichen werden zu den Abbreviaturen gerechnet.

Abbruch, ein Trompetersignal, welches der Cavallerie Befehl giebt, den Säbel in die Scheide zu stecken, s. Feldstücke.

A-b-c-diren, die einzelnen Noten mit dem Namen der bezüglichen Tonstufe singen, also *c, d, e, f, g, a, h,* s. Solmisation.

A-b-c-tuorium (Abcturium, Abgatorium, Abici, d. i. Alphabet) ist die im Kirchenritual Papst Gregors des Grossen für die Einweihung der Kirchen vorgeschriebene Ceremonie, wonach der die Weihe vollziehende Bischof während des Absingens des

»*Benedictus Zachariae*« mit einem Stabe links vom Eingang nach dem Hochaltar zu das griechische Alphabet, rechts das lateinische in hingestreute Asche einschrieb, um anzudeuten, dass ein Jeder sich in's Herz zu schreiben habe, was er in der Kirche höre.

Abeille, Joh. Chr. Ludw., ein vortrefflicher Componist, Pianist und Orgelspieler, geboren 20. Febr. 1761 zu Baireuth, besuchte seit seinem 11. Jahre die Karlsschule in Stuttgart, wo er eines guten Musikunterrichts bei Sämann und Boroni genoss, sodass er 1782 als Kammermusikus in die Kapelle des Herzogs Karl von Württemberg treten konnte. Nach Zumsteeg's Tode, im J. 1802, erhielt er dessen Stelle als Conzertmeister und wurde ausserdem später zum Hof-Organisten ernannt, welche Aemter er bis in sein 71. Lebensjahr inne hatte und pünktlich, treu und gewissenhaft verwaltete. 1832 wurde er unter Verleihung der goldenen Verdienstmedaille pensionirt und starb in demselben Jahre. Er hat einige melodiöse Opern, wie »Amor und Psyche«, »Peter und Aennchen«, sowie ihrerzeit beliebte Klavier-Conzerte, Trios u. s. w. geschrieben. Seine Lieder sind einfach, natürlich und innig und werden, hauptsächlich in Schulen, noch jetzt gern gesungen.

Abel, Clamer Heinr., aus dem Hessischen gebürtig, lebte in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts als Kammermusikus der Herzöge Georg Wilhelm und Ernst August von Braunschweig in Hannover. Unter dem Titel »Erstling musikalischer Blumen« erschien von ihm eine Sammlung von Instrumentalstücken in Form von Allemanden, Couranten u. s. w.

Abel, Karl Friedr., ein im vorigen Jahrhundert hochgeschätzter Componist und Virtuos, wurde im J. 1725 in Köthen geboren, wo sein Vater Kapellmusikus war. Von diesem erhielt er auch seinen ersten Unterricht in der Musik, hauptsächlich im Gambenspiel, worin er später Ausserordentliches leistete. Als Schüler der Thomasschule genoss er einige Jahre später den Unterricht Joh. Seb. Bach's und trat endlich im J. 1748 in die kurfürstl. sächs. Hofkapelle in Dresden, zu einer Zeit, wo die Musik durch J. A. Hasse's Bestrebungen dort in ihrer Blüthe stand. Unruhigen Charakters, wie er war, sehnte er sich aber nach Freiheit und Ungebundenheit und ging bereits im J. 1758, einen geringfügigen Zwist zum Vorwand nehmend, mit 3 Thalern Geld im Beutel und 6 Sinfonien im Wandersack ins Weite. Zu Fuss erreichte er Leipzig und vermehrte sein Capital um 6 Ducaten, indem er ziemlich schnell einen Verleger für seine Manuscripte fand. Er zog nun von Stadt zu Stadt, und da er durch sein Gambenspiel Aufsehen erregte, so fehlte es ihm auch nicht an gutem Verdienste. Daraufhin reiste er im J. 1759 nach London und fand daselbst an dem Herzoge von York einen Gönner und Beschützer, welcher ihn schätzte und ihm eine Stellung als Kammermusikus in der neu errichteten Kapelle der Königin mit einem Jahresgehalte von 1400 Thalern verschaffte. Er hatte noch Zeit genug, Unterricht und Conzerte zu geben und sah seine Compositionen glänzend honorirt und abgesetzt. Er selbst wurde als Virtuose enthusiastisch verehrt und gefeiert und würde sich in den besten Umständen befunden haben, wenn nicht sein Leichtsinn, Hang zum Aufwand und zu den Freuden einer schwelgerischen Tafel ihn zurückgebracht hätte. Von Heimweh getrieben verliess er 1782 London und kehrte nach Deutschland zurück, welches er conzertirend bereiste. Aber der alte Glanz war dahin, und trotzdem dass er noch immer zeitweise namhafte Einkünfte hatte, musste er in Dürftigkeit sich über Paris nach London zurückbegeben. Hier verfiel er in einen dreitägigen Schlaf, welcher am 22. Januar 1787 mit einem schmerzlosen Tode endete. Er war der letzte der Gambenspieler, denn mit ihm verschwand zugleich die einst so beliebte Gambe (s. d.) aus der Reihe der Solo-, wie der Conzertinstrumente. — In seinen zahlreichen Compositionen, welche theils in London, theils in Paris und Berlin erschienen sind, zeigt sich A. als guten, erfindungsreichen Musiker, welcher eine gesangreiche Melodik mit einer entsprechenden, abwechselnden Harmonie zu verbinden wusste und die Regeln des reinen Satzes nie verletzte.

Abel, Leop. Aug., der ältere Bruder des Vorigen, geboren um 1720 in Köthen, vielseitig gebildet und als Violinist vortrefflicher Schüler Franz Benda's, begann seine musikalische Laufbahn im Nicolini'schen Orchester in Braunschweig, wurde 1758 fürstlicher Conzertmeister in Sondershausen, trat in gleicher Eigenschaft 1766

in die Kapelle des Markgrafen von Schwedt und 1769 in die herzogliche Kapelle zu Schwerin, wo er hochbetagt gestorben ist.

Abela, Karl Gl., geboren 29. April 1803 zu Borna in Sachsen, starb 22. April 1841 als Cantor und Gesanglehrer an den Francke'schen Stiftungen zu Halle und hat sich durch seine segensreiche Thätigkeit für Verbreitung des Gesangunterrichts in der Volksschule, sowie durch praktische Werke für diesen Zweck wesentliche Verdienste erworben.

Abell, John, ein bewunderter und berühmter englischer Altsänger und Lautenspieler, geboren um 1660 und als Kapellmusiker bei König Karl II., Jacob II. und Wilhelm III. in grossem Ansehen. 1693 verlor er als Papist seine Stelle, wurde exilirt und erst 1701 zurückberufen. In dieser Zeit durchzog er fast den ganzen Continent und erntete überall Ruhm und Geld. Mit der Würde eines Intendanten der Musik bekleidet, lebte er 1698 und 1699 in Kassel. Seitdem gerieth er durch eigne Schuld in Verfall und sah sich oft zu glanzlosen Kunst-Fussreisen gezwungen, um sein Leben zu fristen. Seit 1701 wieder in England, blieb er in Cambridge, gab dort eine *Collection of Songs* in mehreren Sprachen heraus, die er dem König Wilhelm widmete, und ist in bescheidenen Verhältnissen ebendaselbst im 2. Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts gestorben. Früher als die genannte Liedersammlung war in Amsterdam ein grösseres Werk, »*Les airs d'Abell pour le concert*«, erschienen, ebenso enthalten die »*Pills to purge melancholy*« mehrere von ihm componirte Gesänge.

Abendmusik, s. Notturno, Serenade.

Abenheim, Jos., Mitglied der württembergischen Hofkapelle in Stuttgart mit dem Titel eines königl. Hof-Musikdirectors, wurde im J. 1804 zu Worms geboren und bildete sich dort, sowie später in Darmstadt im Violin- und Klavierspiel aus. Theoretische Studien betrieb er weiterhin in Mannheim, in dessen tüchtiges Orchester er als Violinist trat. Im J. 1825 wurde er in die königl. Hofkapelle nach Stuttgart gezogen; von Wissensdrang getrieben eilte er jedoch 1828 nach Paris, um sich bei Ant. Reicha in allen Specialitäten auszubilden, in denen er sich noch nicht fertig fühlte. Hierauf kehrte er wieder in seine Stellung in Stuttgart zurück, wo er von dem Hofkapellmeister P. von Lindpaintner so geschätzt wurde, dass er nicht selten aushülfeweise als Dirigent eintreten musste, wie er denn auch die Direction der Vaudevilles und Ballets definitiv und im J. 1854 den Titel eines Hof-Musikdirectors erhielt. Ausserdem ist A. in allen Kreisen Stuttgarts ein sehr gesuchter und hochgeschätzter Lehrer im Klavierspiel und Generalbass. In seiner amtlichen Eigenschaft am Hoftheater schrieb er viele Ouvertüren und Entr'acts zu Schau- und Lustspielen, ausserdem viele Klavier- und Gesangstücke, aus denen Geist und Gemüth sprechen; im Druck ist das Wenigste davon erschienen.

Abercrombie ist aus dem Ende des 18. Jahrhunderts nur dem Namen nach als Verfasser von »*Lessons for the Pianoforte*« bekannt, weshalb man in ihm einen trefflichen englischen Tonkünstler vermuthet.

Abert, J. J., ein bedeutender deutscher Tonsetzer der Gegenwart, wurde im J. 1832 in Kachowitz in Böhmen geboren. Die Eltern waren mittellos und konnten dem Sohne Nichts mit in die Welt geben, als sein Talent, welches sich zunächst in einer blühenden, frischen Stimme kund gab, weshalb man den Knaben in den Chor der Gastdorfer Kirche brachte. Hier verblieb er als Chorknabe bis zu seinem 8. Lebensjahre, wo der die Kinderprüfungen inspicirende Prior des Augustinerklosters zu Böhmisch Leipa ihn singen hörte. Sein Interesse für den Knaben wuchs, je näher er ihn kennen lernte; er liess sich endlich zu den Eltern desselben führen und bewog sie, das Kind in seinem Kloster erziehen zu lassen. Dort, in ernsten Klosterräumen, legte A. den Grund zu seiner wissenschaftlichen, wie musikalischen Bildung. Er studirte die Messen ein, leitete die grösseren Musikaufführungen in der Kirche, und componirte selbst seine ersten Tonstücke, die natürlich im geistlichen Style gehalten waren, bis nach siebenjährigem Aufenthalte im Kloster seine Selbstständigkeit erwachte und er sich seines Dranges nach einer höheren musikalischen Ausbildung mit aller Macht eines Gemüthes, das über die ihm gezogenen engen Schranken hinausbrandet, bewusst ward. Er floh aus dem Kloster, um sich nach Prag, dem höchsten Ideal, das damals

vor seiner Seele stand, in das Conservatorium zu begeben. Ein dort lebender Oheim half ihm seinen Plan durchsetzen, und in jener altberühmten Musikschule wurde er nun nicht allein in das Studium der Orchestration gründlich eingeführt, sondern er lernte daselbst auch sich mit allen Mitteln und Formen der Musik bis zu einem solchen Grade vertraut machen, dass schon nach dreijährigen Studien zwei Ouvertüren, und später als Austrittsprüfungsstück eine Sinfonie von ihm öffentlich in den Conservatoriumsconzerten unter seiner eigenen Leitung aufgeführt wurden. Dabei nun lernte ihn Kapellmeister P. von Lindpaintner in Stuttgart, welcher damals besuchsweise in Prag war, kennen, und sein Verdienst ist es, die Fähigkeiten des Jünglings erkannt und denselben im J. 1852 in die königl. Kapelle nach Stuttgart berufen zu haben. Schon im darauffolgenden Jahre wurde im Redoutensaale daselbst A.'s C moll-Sinfonie aufgeführt, 1856 seine Sinfonie in A-dur neben zahlreichen kleineren Arbeiten, Liedern und Streichquartetten; 1859 ging seine erste Oper »Anna von Landskron«, 1862 seine zweite »König Enzio«, 1866 im Mai seine dritte »Astorga« über die Bühne, jede ein neuer Denkstein seiner fortschreitenden Entwickelung, seiner immer bestimmter und klarer sich äussernden Künstlerindividualität. Ehe die letzte und beste dieser Opern erschien, trug, schon 1864, seine sinfonische Dichtung »Columbus« seinen Namen rasch über den ganzen Continent und darüber hinaus. In diesem Tongemälde zeigte er sich auf der vollen Höhe seiner schöpferischen Begabung, nicht allein durch das Stimmungs- und Stylvolle der Conception, durch die meisterhafte Beherrschung des technischen Theils, der orchestralen Massen, sondern auch durch den Glanz und die Kraft des ganzen Toncolorits, das über diese Sinfonie ausgebreitet ist. Im J. 1867 bereitete sich eine neue und grosse Umwandlung im Leben des Componisten vor. Die untergeordnete Stellung, welche er als Contrabassist der Stuttgarter Hofkapelle eingenommen, war zwar für ihn, der immer lernen wollte, eine treffliche Schule gewesen, besonders im Hinblick auf seine eigenen Bühnenarbeiten, aber sie musste doch auch gerade auf ihm mit empfindlichem Drucke lasten. Nun wurden damals, während der Stuttgarter Theaterferien, in Baden-Baden Opernvorstellungen mit einem Theil des Stuttgarter Personals von Dr. Hallwachs veranstaltet. A. übernahm dabei die Direction und zwar mit so vielem Geschick und Verständniss, dass diese Feuerprobe für glänzend bestanden galt. Als daher bald darauf ein scharfer Gährungsprozess die Stuttgarter Theaterverhältnisse aufwühlte, in Folge dessen der Hofkapellmeister Eckert seine Entlassung erhielt, fielen Aller Blicke auf A. als den würdigsten Nachfolger. Es wäre unmöglich gewesen, dass A. die Bahn zum ersten Dirigenten, welche man sonst nur im langsamen Stufengang absolvirt, so schnell zurückgelegt hätte, wenn nicht der König von Württemberg in gerechter Würdigung des von dem talentvollen Musiker bereits Geleisteten sich für verpflichtet erachtet hätte, demselben einen grossen Wirkungskreis für die Manifestation seiner Fähigkeiten zu erschliessen. Ein junges Talent zu schätzen und so kräftig zu fördern ist unter allen Umständen eine königliche That. Zwar trat A. sein neues Amt als erster Hofkapellmeister unter schwierigen Verhältnissen an: sein Vorgänger war ein Mann, der als Dirigent seines Gleichen suchte, und wenn A. auch alle Befähigung für seine neue Stellung mitbrachte, so fehlte ihm doch vorerst dazu die Uebung und Sicherheit eines jahrelangen praktischen Studiums. Aber Energie des Willens und unermüdliches künstlerisches Ringen halfen ihm unerwartet schnell über diese Klippen hinweg, und es ist jetzt sein Streben, einem freieren, frischeren Geist Eingang in dem musikalischen Leben Stuttgarts zu verschaffen, indem er die einheimischen Kräfte zu einmüthigem Zusammenhalten anfeuert und dieselben durch fremde, zum Wettkampf herangezogene Kunstelemente von Zeit zu Zeit immer wieder auffrischt und zum Vorwärtsschreiten ermuntert.

Abgebrochene Cadenz, ein veralteter Kunstausdruck für Trugcadenz, Trugschluss (s. d.). Reicha nimmt in seinem »*Traité de haute composition musicale*« 129 mögliche Trugschlüsse an. S. auch den Art. Cadenz.

Abgeleitete Accorde (abstammende oder Nebenaccorde) nennt man die Accorde, welche durch Umkehrung oder Verwechselung der Grundaccorde gebildet werden. Jeder Grundaccord gestattet so viel Umkehrungen, als er ausser dem Grundton ver-

schiedene Töne besitzt. Demnach lässt der Dreiklang zwei, der Septimenaccord drei Umkehrungen u. s. w. zu. S. auch den Art. Accord.

Abgeleitete Intervalle (abstammende Interv.) heissen die durch Umkehrung der Stammintervalle entstandenen neuen Intervalle, die man erhält, wenn man den tieferen Ton eines Intervalls entweder eine Octave höher, oder den höheren eine Octave tiefer legt. So giebt die Terz *a—c* das abgeleitete Sextenintervall *c—a*, die Quarte *a—d* das abgeleitete Quintenintervall *d—a* u. s. w., s. Intervall und Doppelter Contrapunkt.

Abgeleitete Töne (abhängige, chromatische, Nebentöne) sind diejenigen Töne, welche durch Versetzungszeichen aus den ursprünglichen Tönen gebildet worden sind, z. B. *fis, cis, dis, gis, des, as, es, gisis, deses* u. s. w.

Abgesang, eine im alten Meistergesang gebräuchliche Kunstform, s. Meistersinger.

Abgesondert (ital. *spiccato*) bezeichnet im Instrumentalspiel und im Gesang die Art des Vortrags, in welcher alle einzelnen Töne einer Phrase oder eines Laufes gleichmässig und deutlich, nicht in einander verwischt zu Gehör gelangen. Eine solche Fertigkeit ist das Haupterforderniss einer guten Coloratur (s. d.), welche vorzüglich hiernach beurtheilt wird.

Abgleiten heisst in der Applicatur der Tasteninstrumente, also hauptsächlich beim Pianofortespiel, das Verfahren, nach welchem man einen und denselben Finger von einer Obertaste auf die zunächst liegende Untertaste herabzieht, und wird erfordert, um für die folgenden Tonverbindungen eine bequeme Handlage zu gewinnen, siehe Fingersatz.

Abhängige Töne, s. Abgeleitete Töne.

Abicht, Joh. Georg, Dr. und Professor der Theologie, kurfürstl. sächs. Consistorialrath und General-Superintendent in Wittenberg, wo er am 5. Juni 1740 starb, ist durch seine Forschungen in der Sprache und Musik der alten Hebräer, welche letztere er aus den Accenten zu entziffern suchte, wichtig geworden.

Abington, Graf von, war in London in der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts als tüchtiger Flötist und Componist bekannt. Lange stand er an der Spitze einer grossen Conzertgesellschaft, welche seinen Namen trug und deren Veranstaltungen seit 1783 die glänzendsten in Europa waren.

Abington, Henry, ein kaum mehr noch als dem Namen nach bekannter ausgezeichneter englischer Sänger und Tonkünstler der älteren Zeit, welchen der berühmte Thomas Morus durch zwei überaus ehrenvolle Grabschriften verewigt hat. A. war zuerst Organist an der Kirche zu Wels, Grafschaft Somerset, wurde dann in die königl. Hofkapelle gezogen und starb zu London um das Jahr 1520.

Abington, Joseph, lebte 1740 als Mitglied der Hofkapelle und Organist an der Kirche St. Martin Ludgate in London und soll ein bedeutender Tonkünstler gewesen sein.

Ab initio, latein., ein veralteter Kunstausdruck, welcher wie die noch gebräuchliche Bezeichnung *da Capo* (s. d.) angewendet wurde.

Abkürzung bezeichnet in der Fuge die Verkleinerung eines Intervalls des Gefährten, um durch diese kleine Abweichung grösseren Missverhältnissen zu begegnen und mit dem Führer regelrecht zu correspondiren, z. B. wenn letzterer mit *g—d* angefangen hat und der erstere dies mit *d—g* beantwortet, s. die Art. Gefährte, Fuge.

Ablécimoff, Alex., geboren zu Moskau im J. 1784, ein russischer Offizier und Schriftsteller, gilt als der Vater des national-russischen Singspiels, für das ihm die verwandte deutsche Gattung als Muster diente. Von seinen derartigen Werken hat sich der »Müller«, eine trefflich angelegte, humorsprudelnde Operette, welche das nationale Volksleben warm und treu widerspiegelt, auf den russischen Theatern bis fast in die Gegenwart hinein erhalten.

Ablösen bezeichnet in der Applicatur des Pianofortes das Verfahren, wonach auf einer angeschlagenen Taste ein anderer Finger ohne abermaligen Anschlag eintritt.

Abnehmend, Bezeichnung für die allmälige Abschwächung des ausgehaltenen Tons oder einer ganzen Tonreihe, oder für die Verzögerung des Tempos. Die gebräuchlichsten Kunstausdrücke dafür sind: *calando, decrescendo, diminuendo, mancando, smorzando* u. s. w. (s. d.).

Abnehmungszeichen heisst die stellvertretende Figur für die allmälige Abnahme der Tonstärke und hat diese Gestalt: >, s. Decrescendo, Diminuendo.

Abos, Girolamo, geboren zu Ende des 17. Jahrhunderts, von dessen Lebensumständen Nichts mehr bekannt ist, welchen aber eine noch erhaltene vierstimmige Vocalmesse an die Seite der vortrefflichsten italienischen Kirchencomponisten stellt. — Kaum mehr bekannt ist die Biographie seines jüngeren Zeitgenossen, vielleicht Sohnes (?) Syrio **Abos**, obwohl derselbe ein weithin beliebter italienischer Operncomponist war. Dieser ist etwa 1733 zu Neapel geboren und fungirte im J. 1760 als Kapellmeister am *Conservatorio della pietà* seiner Vaterstadt. Eine seiner vielen Opern, »*Tito Manlio*«, wurde sogar in London (1756) aufgeführt, bekundet aber in geringem Grade den weltlichen Componisten des feurigeren Südens. Vollgültige Ehre aber macht er der berühmten neapolitanischen Schule in den auch in Deutschland bekannt gewordenen Canzonen, Liedern und Arien aus seinen Opern.

Abraham, ein ausgezeichneter Orgelbauer aus Elbogen, von dem man nur noch weiss, dass er die beiden grossen Prager Orgeln in der St. Dominicuskirche (71 Register, 4 Manuale, Pedal und 12 Bälge) und bei den Minoritenvätern (25 Register, 2 Manuale, Pedal und 4 Bälge) verfertigt hat.

Abrahame, um 1764 geboren, 1788 erster Clarinettist an der Grossen Oper in Paris und als solcher berühmt. Von ihm eine Schule, Uebungsstücke und Compositionen für Clarinette, welche noch jetzt brauchbar sind.

Abrahamson, Werner Hans Friedr., bekannt als dänischer ästhetischer Kritiker und Forscher der nordischen Alterthümer, ist am 10. April 1744 zu Schleswig geboren. Trotz seiner militärischen Laufbahn widmete er sich eindringend der Musik, Wissenschaft und Literatur. Er starb am 22. September 1812 in Kopenhagen. Einige seiner einfach und warm empfundenen Melodien sind in Dänemark Volkslieder geworden. Neben zahlreichen dichterischen und schriftstellerischen Werken gab er mit Nyerup und Rahbek eine werthvolle Liedersammlung dänischer Volks- und Kriegsgesänge (5 Bde. Kopenh. 1812—1814) heraus. — Sein Sohn: A., Jos. Nicolai Benjam., geboren 6. December 1789, erwarb sich die vielseitige Bildung seines Vaters, schlug aber gleichfalls die militärische Laufbahn ein. Als Director der Normalschule und Inspector der dänischen Landesschulen widmete er dem Gesangunterricht und der ihm anvertrauten Einführung des Bell-Lancaster'schen Systems des wechselseitigen Unterrichts in Dänemark von 1819 bis 1832 einen regen und wohlthätigen Eifer, musste aber in letzterem Jahre und 1836, wo er auch der Stellung als Director der militärischen Hochschule enthoben wurde, dem Gesinnungswechsel der Regierung weichen. A. starb am 6. Januar 1847 als General-Kriegscommissarius in Odense.

Abrams, Miss, der Name zweier hochgefeierten englischen Sängerinnen der letzten Jahrzehnte des vorigen Jahrhunderts, welche sich in den grossartigen Musikaufführungen in der Westminsterabtei zu London 1784 und 1785 zu Ehren Händel's als Solosängerinnen neben der berühmten Gertrud Mara ehrenvoll behaupteten. Unter ihrem Namen erschienen damals in London auch verschiedene Canzonetten und Duetten; es ist aber zweifelhaft, ob dieselben Compositionen, oder nicht vielmehr Repertoirstücke beider Künstlerinnen gewesen sind.

Abrégés, franz., ein dem Orgelbau entnommener Ausdruck, s. Abstracten.

Abreichen der Töne bezeichnet in der Applicatur des Violinspiels den Kunstgriff, nach welchem man, um nicht die feste Lage der Hand verrücken zu müssen, zwei neben einander befindliche, aber zu verschiedenen Lagen gehörende Töne mit einem und demselben Finger greift.

Abruptio, lat ein., d. i. die Abbrechung, Zertrennung, Abreissung, wurden ehemals die nach einem Septimen- oder dissonirenden Accorde plötzlich und unerwartet eintre-

tenden Pausen (sogenannte Kunst- oder Effect-Pausen) genannt, ein stets wirksames Mittel zur Erhöhung des dramatischen, andererseits aber auch des komischen Ausdrucks.

Absatz ist der Ruhepunkt einer Melodie, welcher zwischen die Theile und Glieder eines längeren musikalischen Satzes fällt, und in dieser Beziehung identisch mit dem Punktum der Rede-Schreibweise. Er ist also, so betrachtet, ein musikalisches Periodenglied, welches einen vollständigen, wenn auch nicht abgeschlossenen Sinn ausdrückt und dabei noch in sich eine Anzahl kleinerer Sätze und Glieder (s. Cäsur, Einschnitt) enthalten kann. Man unterscheidet zweierlei Absätze, nämlich den Grundabsatz, welcher auf der Grundlage des Tonikadreiklangs, jedoch nur mit dessen Terz, oder Quinte in der Melodie abschliesst, und den Quint- (oder Aenderungs-) Absatz, welcher mit irgend welchem Intervall aus der Harmonie des Dominantaccords endet (Näheres s. unter Metrum, Satz).

Abschnitt nannten bereits die Griechen naturgemäss die kleineren Theile eines durch Worte oder Klänge dargestellten Gedankens. Es gab demnach metrische und rhythmische Abschnitte (τομαί). Die heutige Kunstsprache bezeichnet damit einen Ruhepunkt in der Melodie ohne Rücksicht auf den Umfang des abgesonderten Theils und seine vorwiegend rhythmisch-harmonische Bedeutung. Es sind also musikalische Satzglieder ohne besondere, wesentlich abgrenzende Merkmale. Treten dagegen letztere hervor, so heissen diese einzelnen Glieder: Einschnitt, Absatz, Periode (s. d.).

Abschwellen heisst in der Gesangsmusik die Art des Vortrags, bei welcher ein länger ausgehaltener Ton mit zu- und abnehmender Stärke hervorgebracht wird, also das auf einen Ton dargestellte *crescendo* und *diminuendo*, wofür folgende stellvertretende Zeichen festgestellt sind < > (s. auch Schwellton).

Absetzen heisst die Art des Fingersatzes auf Tasteninstrumenten, bei welcher ein und derselbe Finger unmittelbar nach einander auf zwei verschiedenen Tasten, oder zum Anschlage zweier verschiedener auf einander folgender Töne gebraucht wird. Im Allgemeinen ist diese Applicaturmanier als unstatthaft zu bezeichnen und als Nothbehelf nur in folgenden Fällen als zulässig zu erachten: 1. nach einer Pause, oder bei weiter auseinanderliegenden Tönen; 2. in der Secundenfortschreitung, wenn der vorhergehende Ton durch einen starken Accent scharf abgestossen wird; 3. wenn die gewöhnlichen Hülfsmittel eines guten Fingersatzes (s. d.), das Ueber- und Untersetzen, das Uebergehen u. s. w. der Finger, nicht ausreichen, wie das bei obligater Stimmenführung in polyphonischen Sätzen und häufig in den neuesten Klavierwerken vorkommt. Vollkommene Sicherheit und Präcision im Anschlage kann nie mit diesem Nothbehelf verbunden sein. Das A. der Finger ist übrigens nicht mit Ableiten (s. d.), oder gar mit Abstossen (s. d.) zu verwechseln.

Absolut, d. h. beziehungslos, nennt man Alles, was an und für sich und abgesehen von irgend einer Beziehung auf etwas Anderes aufgefasst und gedacht wird. Es steht in diesem Sinne dem Relativen, auch dem Specifischen entgegen. Demnach ist absolute Musik die Sonderkunst an und für sich, getrennt von Wort- und allen anderen zufälligen Bestandtheilen, also im eigentlichen Verständniss die Instrumentalmusik. An diese Worterklärung knüpft sich der Begriff des Unbeschränkten, Vollkommenen. Die absolute Schönheit ist diejenige Form der Schönheit, welche nicht blos ohne Verbindung mit einem bestimmten einzelnen Dinge, sondern auch ohne Beschränkung und ohne alle Mängel gedacht wird. Solche absolut vorgestellte Dinge sind das Eigenthum der Vernunft, Gegenstände der Idee, Ideale. Die Idee des absolut Schönen sucht sich in der Kunst zu realisiren; sie darf desshalb eines absoluten Princips, d. h. eines obersten, dem Gebiete des absolut Schönen (wie die Wissenschaft dem des absolut Wahren) angehörigen Satzes, aus welchem ihr ganzes Gebiet sich folgerecht ableiten, bestimmen lässt, nicht entbehren; welches aber gerade für jede einzelne Kunst, oder für die Gesammtkunst, das oberste Princip sei, muss durch die kunstphilosophische Wissenschaft, durch die Aesthetik (s. d.), welche das absolut Schöne mit dem absolut Wahren zu vereinigen und zu verbinden hat, bestimmt werden.

Abstammende Accorde und **abstammende Intervalle,** s. Abgeleitete Accorde und abgeleitete Intervalle.

Absteigende Linie bezeichnet das Verwandtschaftsverhältniss der Tonarten, welche sich in absteigender Quintenfolge entwickeln, also die Reihenfolge der durch ♭ vorgezeichneten Tonarten, wie *C-F, F-B, B-Es, Es-As* u. s. w., s. Quintenzirkel, Verwandtschaft.

Abstossen (italien. *staccare*, franz. *détacher*) heisst die Art des Vortrags, bei welchem alle Töne so kurz angegeben werden, dass sie in ihrer Folge bemerkbar abgesondert von einander erscheinen. Das mehr oder minder kurze Abstossen (*staccato*) ist von dem Tempo und Charakter des Tonstücks bestimmt, so dass bei langsamen und ernsten Sätzen die Töne nicht so scharf und kurz abgestossen werden dürfen, als bei heiteren und schnellen. Das *Staccato* in seinen verschiedenen Arten erfordert genaue und fleissige Uebung, um geschmackvoll und richtig hervorgebracht zu werden, und kommt in der Vocal-, wie in der Instrumentalmusik zur Anwendung, s. Abstossungszeichen).

Abstossungszeichen (ital. *staccati*) sind die über den abzustossenden Noten stehenden Punkte (. . . .) oder Striche (' ' ' '), auch die Punkte unter einem Bogen (⁀. . .), oder das beigesetzte Wort *staccato* (abgestossen). Auch die zwischen die einzelnen Noten gesetzten Pausen erfüllen diesen Zweck, aber minder bestimmt. Ueber die Art der Ausführung des Staccato, welches auch von den Componisten oft sehr willkürlich verwendet wird, lassen sich genau bestimmende Gesetze, wie man sie versucht hat, nicht aufstellen; dieselbe appellirt vielmehr vorzugsweise an den Geschmack und das musikalische Empfinden des Ausführenden.

Abstracten (französ. *Abrégés*) nennt man in der Orgel die schmalen, nach Erforderniss längeren oder kürzeren Holzleisten, welche, an die Tasten angeschraubt, nach dem Wellenbrette und von diesem nach der Windlade laufen, um beim Niederdrücken der Tasten die Spielventile (auch Cancellenventile genannt) aufzuziehen, dadurch dem Winde den Zugang in die zu den Tasten gehörigen Pfeifen zu verschaffen und den Ton zu erzeugen, s. Orgel.

Abstufung bezeichnet in der Musik, wie überhaupt in den schönen Künsten, das allmälige, stufenmässige Fortschreiten vom Stärkeren zum Schwächeren, vom Höheren zum Tieferen, und umgekehrt, gemäss dem Naturgesetze, dass alles Organische sich stufen-, nicht sprungweise entwickele. Nach diesem ewigen Principe ist die A. auch Kunstgesetz geworden, dem sich, wie überhaupt kein Künstler, auch kein Tonkünstler entziehen kann, da es die Wahrheit und Wahrscheinlichkeit in der musikalischen Darstellung bedingt und vor Bizarrerie bewahrt. Man unterscheidet eine physische (äussere) und eine psychische (innere) A. Die physische A. ist die Art der Steigerung oder Minderung der Kraft, wie sie rein äusserlich bei Tönen, oder Tonreihen zu Tage tritt; die psychische A. ist das Steigen und Senken der Tongebilde, welche sich als Ausdruck des unwillkürlichen Wogens der Empfindung, des inneren Lebens bekundet. Sie ist als ein Factor der Gefühlsseite eine ausschliessliche Eigenthümlichkeit der menschlichen Musik, da sie auf der Voraussetzung eines freien Geistigen oder Idealen beruht. Insofern die Musik den darzustellenden Empfindungen in ihrem Steigen und Fallen überall entspricht, heisst sie eine empfindungswahre, ausdrucksvolle Musik, und insofern sie zum entsprechenden Ausdruck gebracht wird, spricht man von einem seelenvollen Vortrage (s. übrigens auch Accent). Aber auch von jeder höheren Auffsasung der Musik als Ausdruck der Empfindungen abgesehen, kann selbst das leere Tonpsiel der A. nicht entbehren, weil sonst eine unerträgliche Monotonie entstünde, welche weder den inneren Sinn zu reizen, noch das Nervensystem in das Gefühl der Behaglichkeit zu setzen vermöchte. S. auch Ausdruck, Steigerung.

Abt, Franz, wurde am 22. Decbr. 1819 zu Eilenburg in der preussischen Provinz Sachsen geboren. Sein Vater, ein musikalisch gebildeter Prediger, ertheilte ihm zugleich den ersten Unterricht in der Musik. Für das Studium der Theologie bestimmt, durchlief er die Thomasschule in Leipzig, wo er auch Gelegenheit fand, sich in der Musik weiter und höher auszubilden und tiefere Kenntnisse zu sammeln. Als Student der Theologie versäumte er diese Nebenstudien ebenfalls nicht, welche ihm nach dem Tode seines Vaters zur Erwerbsquelle wurden, da er sich seit dieser Zeit

auf Ertheilung von Klavierunterricht angewiesen sah. In jene Lebensperiode fallen die ersten eigenen, mit aufmunterndem Beifall aufgenommenen Klavier- und Liedercompositionen A.'s, denen er zu Beginn des Jahres 1841 die Anstellung als Musikdirector verdankte. Als solcher ging er im Herbst desselben Jahres an das Stadttheater in Zürich und begann daselbst, angeregt durch die allenthalben emporblühenden schweizerischen Sängerbünde, die vierstimmige Männergesangs-Composition zu cultiviren, mit welcher er sich bald einen Namen machte, sodass ihn die »Harmonie«, ein Sängerbund in Zürich, 1844 zu ihrem Dirigenten erwählte. Gleichzeitig ertheilte er auch mit Erfolg Gesangunterricht. Seine rege Thätigkeit für die Förderung des Männergesangs brachte ihn in Zwiespalt mit seinen Obliegenheiten im Theaterdienste, und er gab desshalb seine Stelle an der Bühne 1846 auf und übernahm dafür noch die Direction eines gemischten Gesangvereins, des Cäcilienvereins, und der Winterconzerte. Später wurde ihm auch die Oberleitung des aus den 24 Gesangvereinen der Ortschaften am Züricher See bestehenden Zürich-Seevereins und des Limmatthal-Gesangvereins übertragen. Im J. 1852 siedelte er nach Braunschweig über, wo er anfangs als stellvertretender, 1855 aber als erster Kapellmeister am herzogl. Theater und der Hofkapelle angestellt wurde, in welchem Amte er noch jetzt thätig ist. Als Componist hat er sich, namentlich seit seinem Braunschweiger Aufenthalt, durch zahlreiche ein- und vierstimmige Vocalstücke jeder Art bekannt gemacht und in denselben den herrschenden Modegeschmack so glücklich getroffen, dass viele derselben ins Volk übergegangen sind. In der Pianoforteliteratur hat er ausschliesslich die leichtere freie und die Tanzform cultivirt. A. ist seit 1865 Mitglied der königl. schwed. Akademie der Künste und seit 1869 Inhaber des Verdienstkreuzes I. Classe vom braunschw. Orden Heinrichs des Löwen.

Abub (Abhubh), ein Blasinstrument der alten Hebräer, ähnlich unseren alten Zinken, soll beim Opferdienste im Gebrauch der Leviten gewesen sein, findet sich aber in den Schriften des Alten Testamentes nirgends erwähnt, sodass alle näheren Beschreibungen über Bau und Verwendung desselben als phantastisch zu bezeichnen sind.

Abwechseln bezeichnet bei Pianoforte-, Orgel- und Harfencompositionen die Ausführungsmanier, welche einen längere oder kürzere Zeit fortdauernden Wechsel der Hände bedingt. Die äussere Schreibart für eine solche Ausführung ist die, dass die Noten der rechten Hand, auch wenn sie unterhalb der linken liegen, nach oben, die der linken nach oben gestrichen sind. Auch gebraucht man diesen Ausdruck, wenn man auf einer Taste bei wiederholtem Anschlag derselben mit einem anderen Finger einsetzt, sowie endlich auch beim Fingerwechsel bei nicht wiederholtem Anschlage, wofür richtiger und häufiger Ablösen (s. d.) gebraucht wird. Den beiden letzten Fällen analog wird auch das A. der Füsse bei der Applicatur des Pedals gebraucht.

Abwechselung ist die Unterbrechung des Gleichartigen durch das Verschiedenartige, ein künstlerisches Hülfsmittel, um Einförmigkeit und Monotonie zu vermeiden. Im Vortrag, wie in den Compositionen ist die A. von der grössten Wichtigkeit und Nothwendigkeit, sobald die höhere Einheit nicht verletzt wird. Die Natur, Vorbild aller Kunstwerke, ist nirgends eintönig, sondern bietet überall A.

Abweichung heisst die Veränderung eines oder mehrerer Schlusstacte bei der Wiederholung eines Theils oder einer Periode, sodass dieselben beim zweiten Male anders als vorher ausgeführt werden sollen. Der Grund zu diesem Verfahren ist die Beseitigung einer mangelhaften Verbindung des Vorhergehenden und des Folgenden. Die äusserliche Bezeichnung der A. besteht in Verwendung der Ziffern 1 und 2, oder 1^{mo} und 2^{do} unter einem Bogen oder einer Klammer über den das erste oder zweite Mal vorzutragenden Tacten.

Abweichungszeichen, s. Abweichung.

Abziehen, abgenutzte oder unbrauchbare Saiten von einem Instrumente herunternehmen, im Gegensatz zum Aufziehen (der Saiten).

Abzug ist 1) das Verfahren, die Finger von den Tasten des Klaviers oder der Orgel herunterzunehmen (s. Anschlag); die Art, wie der Bogen von den Saiten der Streichinstrumente abzunehmen ist (s. Bogenführung); oder wie endlich beim ge-

tragenen Spiele die Finger von den Löchern oder Ventilen der Blasinstrumente sanft abgehoben werden müssen. 2) das Anschleifen eines Vorschlags von längerer Dauer an die Hauptnote, welche dann schwächer sich anschmiegt, gleichsam abgezogen wird. 3) im Ballet oder Ballabile das Stück, womit eine grössere, zusammengesetzte Nummer schliesst, im Uebrigen meist Coda (s. d.) geheissen.

Abzugsbeschlag, oder **Abzugsschlag,** ein Kunstgriff geübter Paukenschläger, um ihre Fertigkeit zu zeigen, welcher darin besteht, dass man nicht blos, wie beim gewöhnlichen Wirbel, die beiden Schlagstöcke, sondern auch die beiden Paukentöne so schnell wie möglich, fast sinnverwirrend, mit einander wechseln lässt.

Academie, *Académie royale, Académie impériale de Musique, Académie spirituelle, Academy of Music,* s. Akademie.

A capella oder **a la capella** (ital.), nach Art des Kirchenstyls, bezeichnet entweder, dass ein Tonstück, gleichviel ob geistlichen oder weltlichen Charakters, nur durch Singstimmen, ohne instrumentale Begleitung auszuführen ist; oder dass die begleitenden Instrumente mit den Singstimmen im Einklang (*unisono*), beziehungsweise in der Octave fortschreiten; oder endlich, dass die Noten nicht ihrem längeren Werthe gemäss choralartig, sondern schneller auszuführen sind, in welcher Beziehung es gleich dem *alla breve* (s. d.) ist.

A capriccio (ital.), nach Willkür, nach Laune, eine Bezeichnung, welche dem Ausführenden freie Hand in Bezug auf Tempo und Vortrag lässt, mit der Nebenbestimmung, durch den letzteren ein scherzhaftes Moment der Composition selbst (s. Capriccio) zum Ausdruck zu bringen, was dieselbe von dem sonst gleichbedeutenden *ad libitum* (s. d.) unterscheidet.

Acca oder **Accas,** ein Bischof zu Hexham in der englischen Grafschaft Northumberland zu Ende des 7. Jahrhunderts, welcher 740 starb. Er war ein Nachfolger Wilfrieds und hat sich um Hebung des Kirchengesangs in England, in welchem er ein civilisatorisches und ein Bekehrungsmittel erkannte, grosse Verdienste erworben. Er reiste zu diesem Zwecke nach Rom, wo er den kirchlichen Gesang persönlich erlernte, und brachte von dort eine Anzahl geübter Sänger mit nach England. Er soll auch selbst einen Band Kirchengesänge geschrieben oder gesammelt haben.

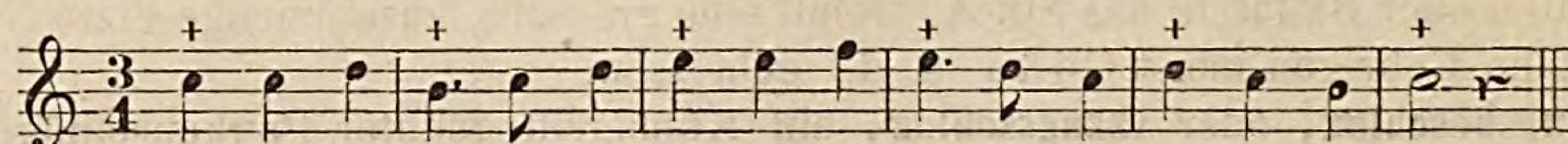
Accarezzevole, accarezzevolmente (ital.), schmeichelnd, einschmeichelnd, lieblich, eine im Ganzen selten gebrauchte Vortragsbezeichnung.

Accelerando (ital.), beschleunigend, nach und nach eilend, eine Vortragsbezeichnung, welche ein bestimmtes Tempo stellenweise, aber nicht dauernd unterbricht. Mit der Steigerung der Bewegung geht gewöhnlich auch die Zunahme der Stärke Hand in Hand. Das A. als Uebergangsfigur leitet entweder in ein neues, schnelleres Tempo über, oder fällt in das ursprüngliche Zeitmaass zurück, welcher letztere Uebergang durch die Bezeichnung *ritardando* oder *rallentando* vermittelt wird.

Acceleration (a. d. Lat.), die Beschleunigung in der Bewegung, s. Accelerando.

Accent. Gleichwie in der Sprache — namentlich wenn der Redende sich mit »Empfindung« äussern will — gewisse Silben und Wörter durch einen besonderen Nachdruck ausgezeichnet werden, eben so muss man bei dem Vortrage eines Musikstücks einzelne Töne, Accorde u. s. w. hervorheben, wenn die in demselben enthaltene, oder hineingedeutete »Empfindung« zur Anschauung gelangen soll. Der besondere Nachdruck, welchen man diesen einzelnen Tönen zuertheilt, wird Accent genannt. Das »Wie« der Ausführung entzieht sich theilweise der Beschreibung, es muss herausgefühlt werden, eine Wahrnehmung, die man beim Unterrichten so häufig macht. Bald ists ein Verweilen, bald ein Beschleunigen, dann wieder erweist sich ein blosses Accentuiren als wirksam u. s. w. Der Musik fehlt es noch an den nöthigen Zeichen für die Abstufungen des Nachdrucks; die Noten sind todte Gestalten, denen gerade in dieser Beziehung erst Leben eingehaucht werden muss. — Man theilt den musikalischen Accent herkömmlich in den grammatischen und pathetischen. Für den ersteren sind die allgemeinen Bestimmungen des Rhythmus maassgebend und unsere Tonschrift hat im Laufe der Zeit sich derartig den Bedürfnissen der Praxis gefügt, dass grobe Irrthümer unmöglich sind. In jeder Tactgruppe sind

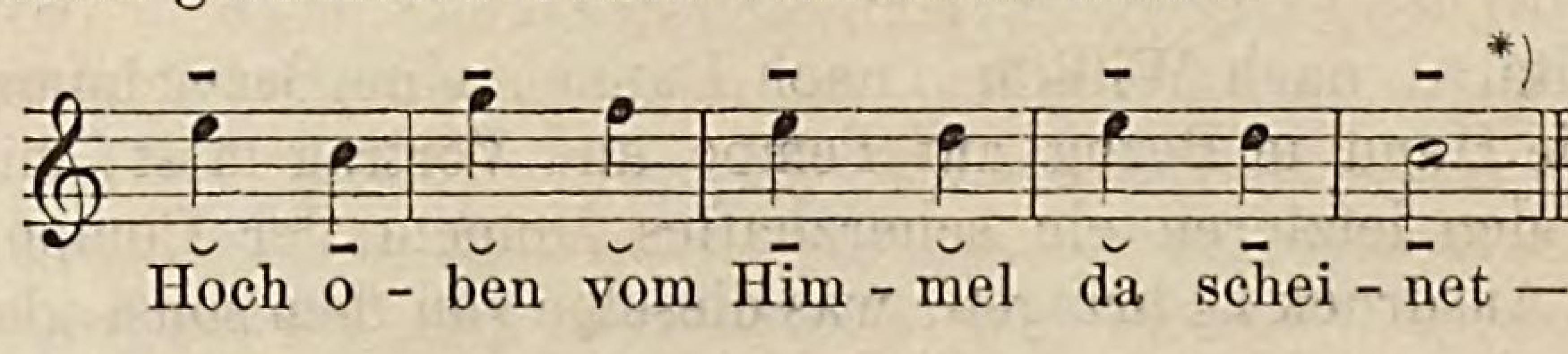
die einzelnen Elemente lediglich durch ihre Stellung sofort als bedeutsam oder nicht (schwer oder leicht) zu erkennen. Für alle Tactarten giebt es übereinstimmende Vorschriften, die so lange gelten, bis sie durch deutliche Zeichen aufgehoben werden.



In diesem Beispiele erhält jedes erste Viertel den natürlichen Accent. Das nachstehende zeigt eine Verschiebung der Accente, welche durch den Gruppirungs-Bogen, zu mehrerer Sicherheit auch noch durch *sf* und [decrescendo-Zeichen] angedeutet wird:



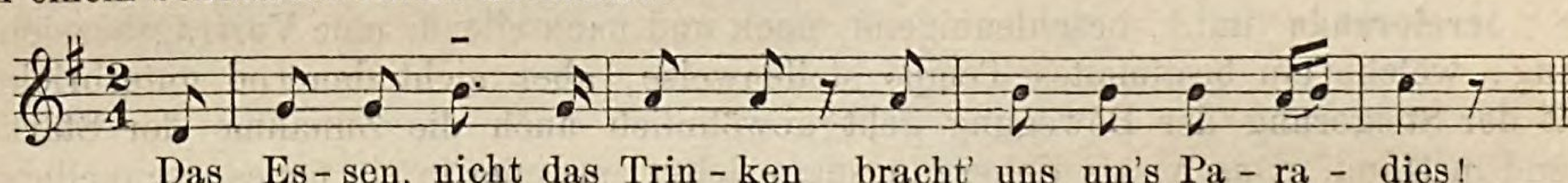
Zu den verschobenen Accenten gehören auch die Synkopen (s. d.). — So oft Wort und Ton mit einander verbunden werden, gilt als erstes Gesetz, dass beider Rhythmus in Congruenz zu bringen sei. Wie klänge es wohl, wenn Jemand daktylische Verse mit trochäisch geordneten Tönen vermählen wollte:



Obgleich die Abschreckungs-Theorie stark in Misscredit gekommen ist, so kann ich mir's doch nicht versagen, hier ein Exempel an dem Herausgeber einer Gesangschule zu statuiren; der Mann hat folgende »Treffübung« verbrochen:



Ein wahres Kunststück! Nur drei Silben sind richtig skandirt. Selbst gewiegte Meister verfehlen in diesem Punkte gelegentlich das Rechte. Wenn Fr. Schneider in einem bekannten Liede declamirt:



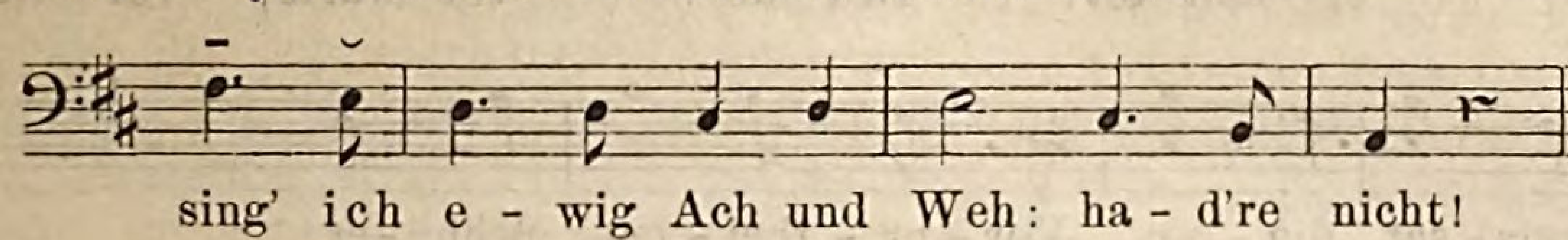
so sind Musiker und Poet augenscheinlich mit einander in Conflict gerathen: nach Schneider war doch das Trinken an dem ganzen Unheil schuld! — Zu derbkomischen Zwecken hat neuerdings Richard Wagner in seinen »Meistersingern« die falsche Declamation benützt. Beckmesser, der würdige Repräsentant des Zopfthums *par excellence*, skandirt auf eine haarsträubende Art, was bisweilen sehr ergötzlich klingt, mir aber doch bedenklich erscheint, obwohl ich die Forderung: man dürfe das Fehlerhafte und Hässliche nie zum Ausdrucksmittel machen, in dieser allgemeinen Fassung keineswegs unterschreiben mag. Lassen wir's vorläufig als interessanten Versuch passiren, — vor Nachahmung sei gewarnt! — Man sollte die ältere Eintheilung der Accente aufgeben, und entsprechend der gegenwärtigen Beschaffenheit unserer Kunst, von rhythmischen, melodischen und harmonischen Accenten sprechen; der pathetische dürfte sich dann anreihen. Dieser, eine Steigerung des oratorischen, bezeichnet eigentlich die Mitgift von Seiten des Ausführenden, der je nach Befähigung und Stimmung Licht und Schatten vertheilt; wenn aber der Componist nicht zuvörderst für die Correctheit der rhythmischen und melodischen Accente Sorge trug, dann ist Mühe und Arbeit gar oft vergeblich. Ich möchte wohl

*) Dieses Monstrum habe ich nicht etwa erfunden; es stammt aus den Erstlings-Versuchen eines Mannes, welcher die Musik ausschliesslich zu seinem Vergnügen trieb.

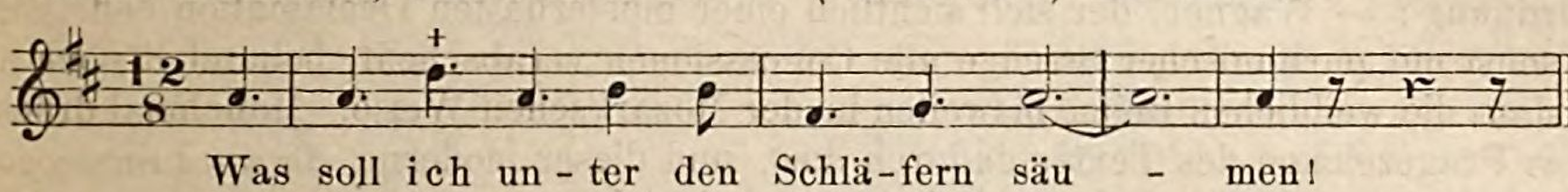
wissen, wie ein Sänger es anfangen sollte, um in folgender Stelle aus G. Vierling's Hafisliedern (Op. 5 No. 1)

»Sonder Ende klagt die Nachtigall ihr Weh';
Sing' ich ewig Ach und Weh —
Had're nicht!

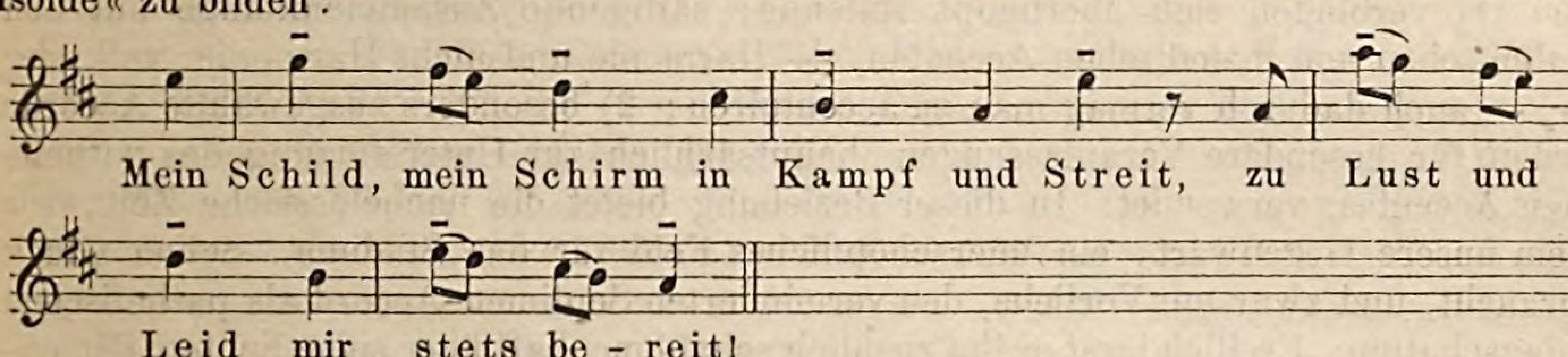
für das ich den pathetischen Accent zu beschaffen, da der Componist dieses wichtige Wörtchen weder rhythmisch noch melodisch accentuirt hat:



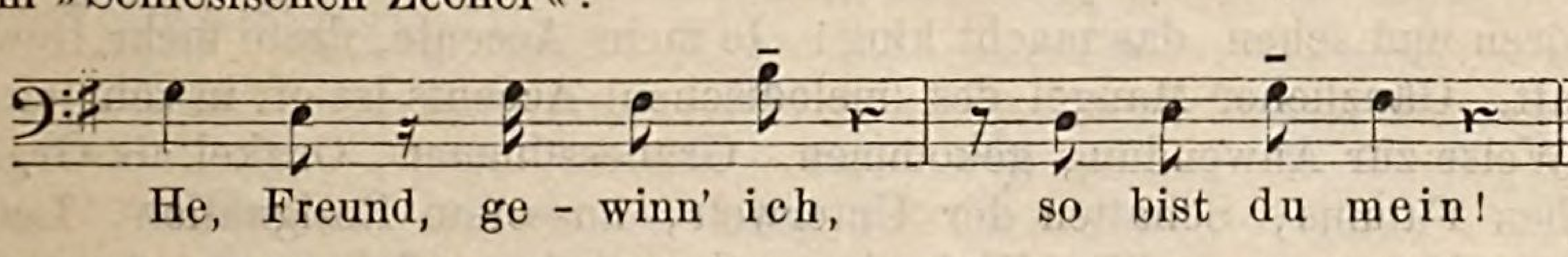
Wie half sich Franz Schubert in einem ähnlichen Falle? Die »Winterreise« enthält eine vortreffliche Antwort, man sehe in No. 17 (»Im Dorfe«) den Schluss:



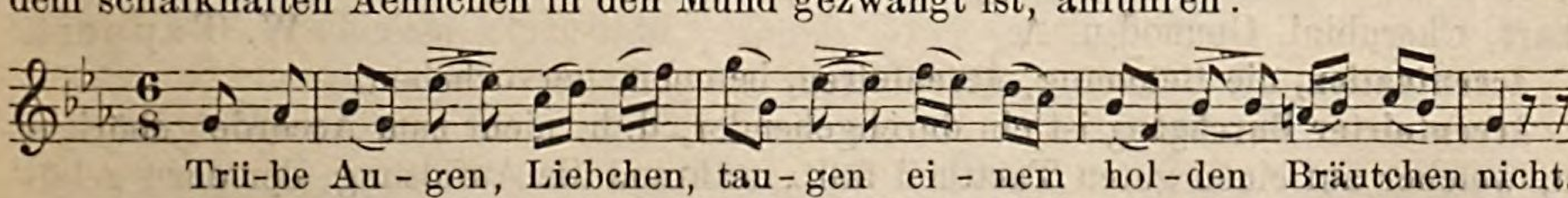
Hier zeigt sich die Nützlichkeit und Wichtigkeit des »melodischen Accents«, von dem bisher, soviel ich weiss, noch nirgends die Rede gewesen ist. Derselbe beruht auf dem Gegensatze zwischen höheren und tieferen Tönen. Er fällt entweder mit dem grammatischen Accente zusammen, ihn unterstützend, belebend, oder er hebt diesen auf, sei es nun zu Gunsten »schöner Melodie« oder um des besseren Ausdrucks willen. Ein Beispiel der ersteren Art gestatte ich mir nach Wagner's »Tristan und Isolde« zu bilden:



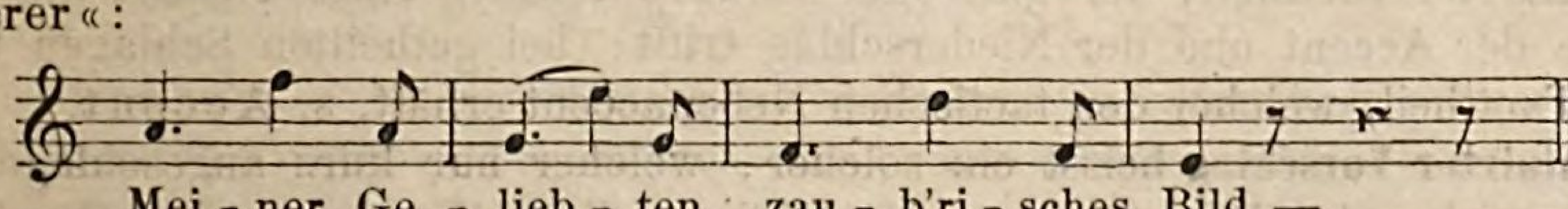
Hier decken sich beide Arten des Accents vollkommen. Wie vortrefflich die melodischen Accente neben den rhythmischen ausgebeutet werden können, zeigt Reissiger in seinem »Schlesischen Zecher«:



Die Wörter ich und du sind melodisch, das bedeutsame mein ist rhythmisch accentuirt. Zu Gunsten »schöner Melodie« nahm es K. M. v. Weber im »Freischütz« mehr als einmal nicht genau, ich will hier nur die »geborene Clarinetten-Melodie«, welche dem schalkhaften Aennchen in den Mund gezwängt ist, anführen:



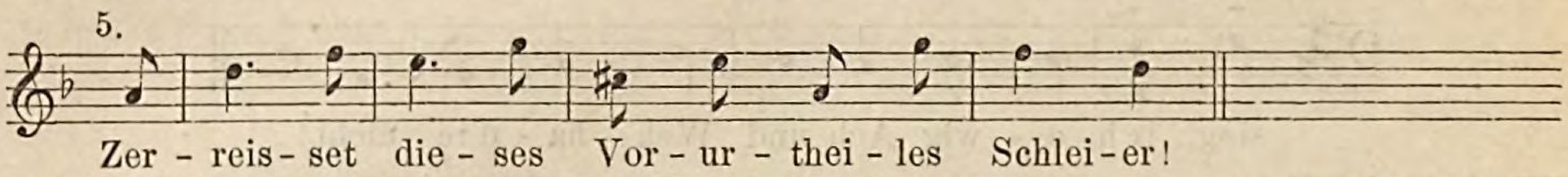
Zwischen diesem Sätzchen und der bekannten hyper-seufzigen Stelle aus Fesca's »Wanderer«:



ist hinsichtlich der melodischen Accentuirung kein anderer Unterschied, als dass der eine Fehler von einem Classiker, der andere von einem »Geringeren« gemacht wurde. Offen gesprochen gehören diese Ausnahmen unter die Rubrik: schlechte Declama-

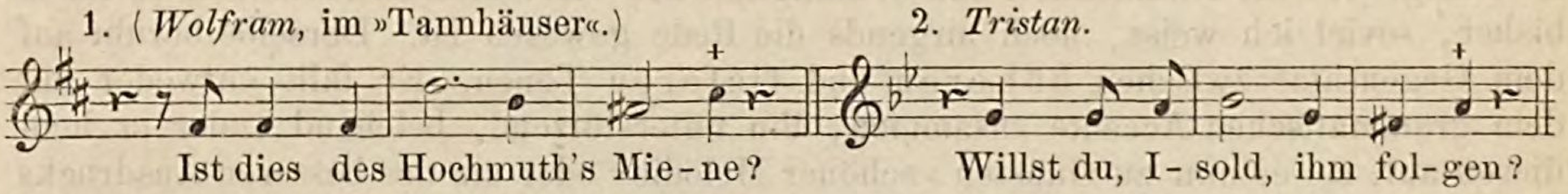
tion! Wer dergleichen zu vertheidigen gedenkt, findet ohne Mühe viele berühmte und unberühmte Gewährsmänner. Wie oft hat Mozart, in seinen Liedern z. B., von der stricten Befolgung der Regel abstrahirt:





Klingt's denn aber auch schön, d. h. natürlich? Macht No. 5 den Eindruck, als sei Alles in Ordnung? — Wagner, der sich sichtlich einer musterhaften Declamation befleissigt und sonst mit puritanischer Strenge alle Concessionen verabscheut, behandelt noch im »Tristan« die weiblichen Reime bisweilen in der Mozart'schen Weise. Manchmal drückt er das Fragezeichen des Textes dadurch aus, und dieser moderne *Accentus interrogativus* (s. Accentus ecclesiastici) ist so übel nicht:

1. (*Wolfram*, im »Tannhäuser«.) 2. *Tristan.*



Es bliebe nun noch der harmonische Accent zu berühren übrig. Er kann zwiefach sein: 1) verbinden sich überhaupt füllende, sättigende Zusammenklänge mit den rhythmischen und melodischen Accenten, — Harmonie und nicht Harmonie, voll oder leer, — auch dadurch vermag man zu accentuiren; 2) besonders ausgewählte Accorde werden für besondere Veranlassungen (hauptsächlich zur Unterstützung des pathetischen Accentes) verwendet. In dieser Beziehung bietet die nachclassische Zeit, vor Allem unsere Gegenwart, ein unerschöpfliches Feld für das Studium. Schon Gluck gebraucht, und zwar mit Vorliebe, den verminderten Septimen-Accord als pathetischen Schlagschatten. Freilich lässt er ihn ziemlich schablonenhaft über seine lichten Tonica- und Dominantenbilder gleiten. *) Seit Alceste, Orpheus und Iphigenie hat noch mancher andere charakteristische Zusammenklang Bürgerrecht und Bedeutung gewonnen, wer kann *in nuce* ihre Zahl, jedes einzelnen Natur, Kraft und Wirkung angeben? Selber hören und sehen, das macht klug! Je mehr Accente, desto mehr Bewegung, Leidenschaft. Gänzlicher Mangel des (melodischen) Accents ist oft in sehr charakteristischer Weise zur Anwendung gekommen. Grabesstimmen, Orakel als Organe des unerbittlichen Fatums, Schatten der Unterwelt, äusserste Resignation, Lethargie, angsterfülltes Verzagen, stiller Wahnsinn, des tiefsten Schmerzes Apathie, des höchsten Glückes verschwebende Seligkeit, — sie verzichten auf den melodischen Accent. Die Monotonie des Entsagens, des Erregungslosen, Unvermeidlichen u. s. w. tritt dann an die Stelle der lebendigen Mannigfaltigkeit. Treffende Beispiele bei Gluck, Mozart, Cherubini, Gounod u. A. W. Tappert.

Accentuation, die Betonung, **Accentuiren,** betonen, hervorheben.

Accentuirter Durchgang ist ein durchgehender, d. h. nicht zum Accorde gehöriger Ton, welcher auf einen guten Tacttheil fällt, während die Auflösung, der dazu gehörige Accordton, auf den schlechten Tacttheil trifft, s. Durchgang.

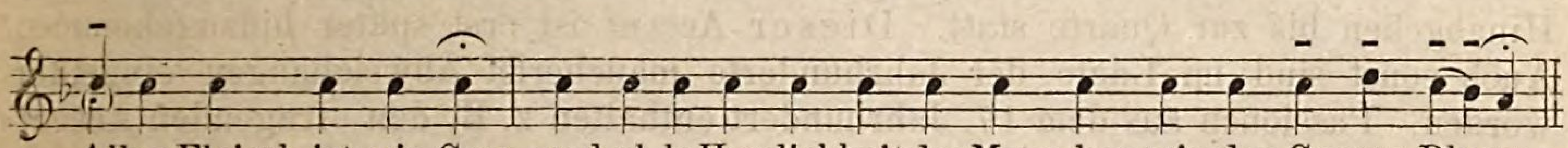
Accentuirter Tacttheil, der gute oder schwere Zeittheil eines Tactes, die Thesis, auf welche der Accent und der Niederschlag trifft; bei getheilten Schlägen ist dies auch der Tacttheil, welcher den tactischen Nebenaccent erhält, s. Accent.

Accentuirter Vorschlag heisst ein solcher, welcher nur kurz angeschlagen wird und also der folgenden Hauptnote nur ein Minimum ihres Werthes raubt. Geschrieben

*) Horreur, malheur, douleur, rigueur, fureur, je me meurs; perfide, affreux, cruel, fatal, infernale, infortuné etc. erhalten als harmonischen Accent bei Gluck fast stets einen verminderten Septimen-Accord.

wird er als kleine Achtel- oder Sechszehntelnote, welche mitunter noch schräg durchstrichen wird.

Accentus ecclesiastici (lat.), Kirchen-Accente. Es sind dies einfache, melodische Formeln, deren sich die Priester der katholischen Kirche beim Vortrage der Episteln, Evangelien, Collecten, Intonationen, Präfationen u. s. w. bedienten und — noch bedienen. Von Gesang kann eigentlich nicht die Rede sein, nur von einer Gesang-Aehnlichkeit, welche in ihrer ursprünglichen Gestalt mehr der gewöhnlichen Sprechweise sich nahe hält und den sogenannten Lamentations-, Collecten- und Recitations-Stil bildet. Wir haben es hier unstreitig mit einem der ältesten musikalischen Ueberbleibsel zu thun, dessen Anfänge — nach der Meinung Vieler — direct in die Synagogen zurückleiten. Der Beweis dürfte schwer zu führen sein, Eins jedoch ist gewiss: noch heute sind diese alten Accente sowohl im jüdischen Tempel als auch in den christlichen Kirchen beider Confessionen (am häufigsten freilich in der katholischen) gebräuchlich. Wenn also hie und da in Büchern behauptet wird, es seien die ersten Versuche des Recitativs spurlos verschwunden, nachdem aus ihnen das Bessere sich entwickelt, so ist dies ein Irrthum. Man vergleiche die betreffenden Stellen aus Weintraub's hebräischen Tempelgesängen, die »Passionen mit vertheilten Rollen«, welche noch in unseren Tagen während der Charwoche in einzelnen Gegenden gesungen, richtiger: vorgetragen werden, mit den Collecten, an denen die protestantischen Geistlichen älterer Richtung und Schule festhielten. Ich will hier aus der Erinnerung ein solches Collecten-Motiv aufschreiben, wie es bei Begräbnissen noch vor zwanzig Jahren in manchen Orten Schlesiens zu hören war:



Die mit einem Strich bezeichneten Töne wurden vom Vortragenden durch längere Dauer ausgezeichnet. In ähnlicher Weise sang der Geistliche beim h. Abendmahl die Einsetzungsworte und das Vaterunser. Sintemal die Seelenhirten jetzt das Privilegium haben, unmusikalisch sein zu dürfen, auch ziemlich ausgedehnten Gebrauch von ihrem Vorrechte machen, so befinden sich diese und ähnliche, der älteren Schwesterkirche entnommene Einrichtungen im Aussterben. — Häuser sagt in seiner Geschichte des christl. Kirchengesanges (1832): »Das Singen und Lesen nach dem Accent bestand ursprünglich darin, dass man eine beliebige musikalische, nicht blos rhetorische Tonhöhe wählte, in der man sämmtliche Worte aussprach, mit Ausnahme einzelner Sylben oder Wörter, die durch Auf- und Absteigen ausgezeichnet wurden«. Hier ist der wichtige Umstand nicht hervorgehoben, dass jenes Auf- und Absteigen nur bei den Einschnitten, Absätzen und Abschlüssen vorkam, und dass die verschiedenen melodischen Formeln eigentlich den Zweck hatten, die Interpunktionszeichen musikalisch anzudeuten. In Schillings Lexikon heisst es daher präciser: Kirchen-Accente, gesangähnlicher Vortrag der Episteln und Evangelien. Im Allgemeinen geschah das in einem Tone, Biegungen fanden nur am Ende der Perioden und bei Unterscheidungszeichen statt. Antony giebt in dem »Lehrbuche des Gregorianischen Kirchengesangs« folgende Anweisung, Komma, Kolon, Punkt und Fragezeichen durch Töne dem Ohre deutlich zu machen:

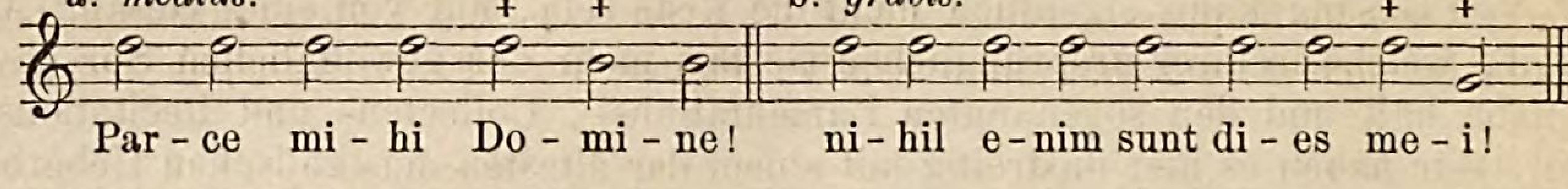


Noch ist zu erwähnen, dass Vilsecker in seiner Lehre vom römischen Choralgesange, Passau 1842, unter Accentus die Gesänge des Priesters verstanden wissen will, als Gegensatz zum Concentus, welcher die Gesänge des Chors umfasst. Seit Walther (1732) ist es üblich geworden, sieben *Accentus ecclesiastici* aufzuführen, und es hat allmälig den Anschein gewonnen, als sei in dieser Liste sowohl hinsichtlich der Zahl als auch der Beschaffenheit von den ersten christlichen Zeiten bis jetzt Alles beim Alten geblieben. Dem ist nun keineswegs so. Ornithoparchus (im *Micrologus musicae activae,*

1519) erwähnt zunächst drei Accente: *gravis, acutus, circumflexus*, ausserdem eine »*oratio interrogativa*«. Leider veranschaulicht er uns den *circumflexus* nicht; die Beispiele für die anderen mögen hier folgen:

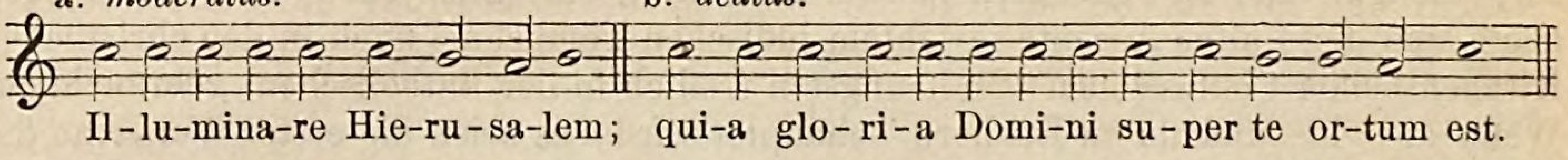
1. *Accentus gravis.*

a. *medius.* b. *gravis.*

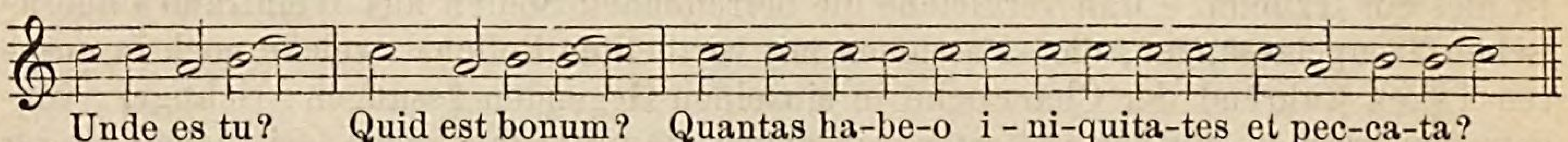


2. *Accentus acutus.*

a. *moderatus.* b. *acutus.*

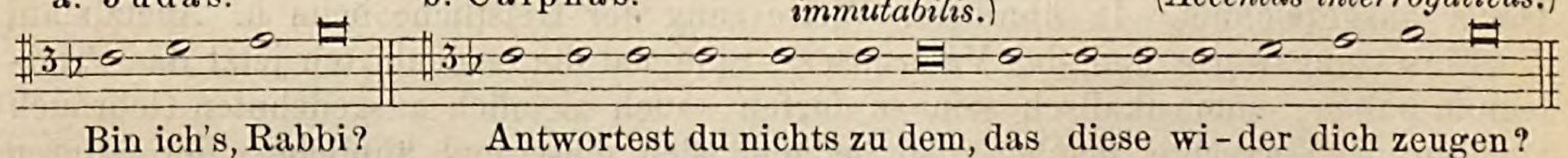


3. *Oratio interrogativa.*



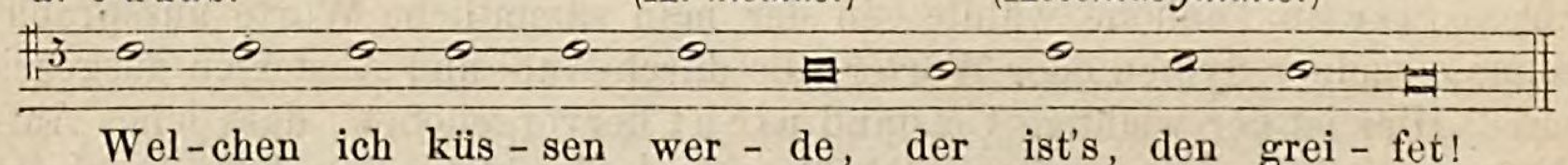
Walther, Koch, Häuser, Schilling u. A. zählen sieben Accente auf; ausser den von Ornithoparchus gegebenen, einschliesslich des »*Accentus interrogativus*«, einen *Accentus immutabilis* und endlich den *Accentus finalis*. Bei dem letzteren findet ein stufenweises Hinabgehen bis zur Quarte statt. Dieser Accent ist erst später hinzugekommen. Auch sonst sind im Laufe der Jahrhunderte mancherlei Abweichungen eingeführt worden. Passionen aus dem 17. Jahrhundert enthalten z. B. den »fragenden Accent« in nachstehender erweiterter Form:

a. Judas. b. Caiphas. (*Accentus immutabilis.*) (*Accentus interrogativus.*)



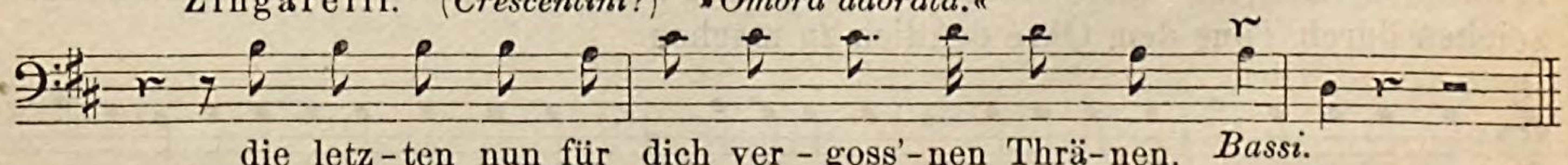
In dem Beispiele *b* sind zwei Accente vertreten, der unveränderliche und der fragende; das folgende veranschaulicht uns den mittleren und den Final-Accent:

a. Judas. (*A. medius.*) (*Accentus finalis.*)



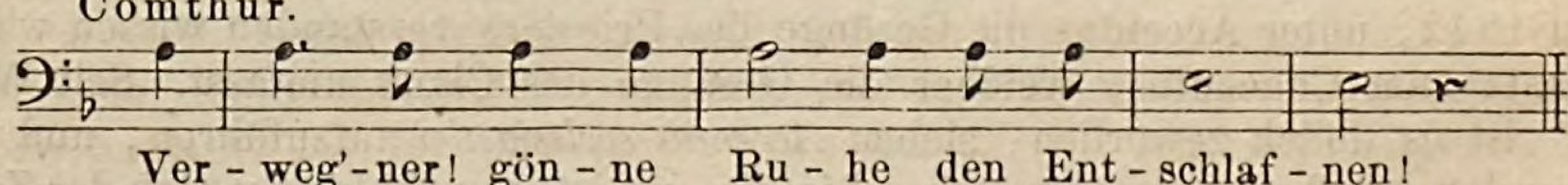
Der *Accentus gravis*, das Sinnbild des abschliessenden Punktes, hat im classischen oder trockenen Recitativ bekanntlich eine grosse Rolle gespielt. Wer sollte sich nicht des unvermeidlichen schrumm! schrumm! erinnern, welches der *Basso fondamentale* anhebt, nachdem die Singstimme ihr letztes Wort gesprochen? Ein Beispiel aus Tausenden:

Zingarelli. (*Crescentini?*) »*Ombra adorata.*«



An den alten *Accentus finalis* erinnert die ergreifende Stelle aus Mozart's »Don Juan«:

Comthur.



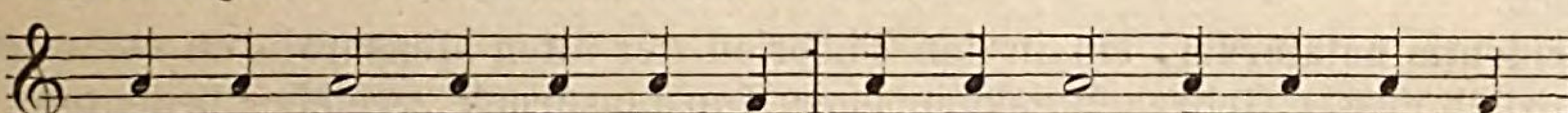
Aehnliche Beispiele liessen sich aus der reichhaltigen Literatur des Secco-Recitativs sehr viele beibringen. Wenn es in der rechten Weise und am geeigneten Orte ge-

schieht, so kann selbst durch das verbrauchteste Darstellungsmaterial noch eine mächtige Wirkung erzielt werden. Aber, es gehört eine geschickte Hand dazu. — Der monotone Kapuziner-Styl hat auch in der italienischen Buffo-Oper seine Verwendung gefunden. Was sind die berüchtigten Parlando-Stellen denn anders, als Collectengesang mit heiterem Texte und *prestissimo* vorgetragen? Belauschen wir die Ausrufer, welche in grossen Städten auf allen Strassen sich finden und hören lassen, haben nicht auch sie aus dem alten Kirchenschatze ihre kleinen Anleihen gemacht?

(Berlin.)



Kauft Haidelbeeren (Blaubeeren): *Accentus medius!* Zehn Dreier die halbe Metze: *Accentus immutabilis!* Schon vor 300 Jahren erklangen dieselben Motive zu gleichem Zwecke in den Pariser Strassen. Jannequin hat uns in seinem Quodlibet: »*Les cris de Paris*« auch folgenden *Accentus medius* aufbewahrt:



Es wäre für die Beantwortung mancher Frage erspriesslich, wenn sich recht viele Musiker mit der Aufzeichnung solcher Strassen-Melodien befassen wollten. Die verhältnissmässig geringen Ergebnisse eigener Beobachtung, das Wenige, was Andere gelegentlich aus fremden Städten und fernen Ländern mittheilten, boten schon oft überraschendes Material zu allerhand vergleichenden Studien. — Die alten Kirchen-Accente weben und klingen noch unter uns, — was geht denn überhaupt verloren? Nur die Bedeutung wechselt! Was wir mit Stumpf und Stiel ausgerottet glauben, oft zieht es zur selben Stunde an uns vorüber, wenn auch in anderer Gestalt und darum unerkannt. Des Lumpensammlers simples Motiv, des Ausrufers Geschrei, es sind das Stücke aus der Gregorianischen Erbschaft. — Darf man sie geringschätzen?

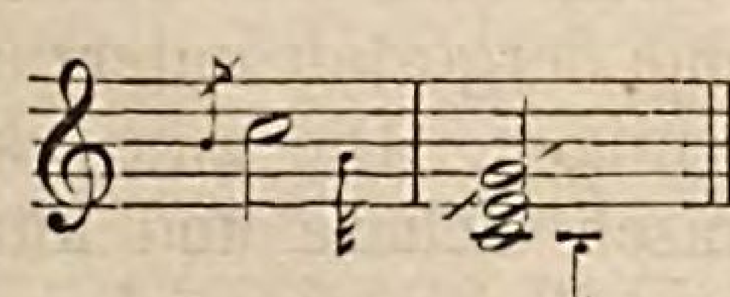
W. Tappert.

Accessist, derjenige, welcher auf eine bestimmten Stelle die nächste Anwartschaft hat.

Accessit, der zweite Preis bei Stellung von Preisaufgaben.

Acciaccato (ital.), ein selten verwendeter Kunstausdruck, bedeutet »ungestüm« (= *impetuoso*).

Acciaccatura (ital.), *pincé* oder *étouffé* (franz.) heisst Zusammenschlag und bezeichnet auf Tasteninstrumenten, wo er allein noch vorkommt, die denkbar kürzeste Vorschlagsmanier, wobei der Vorschlag, kaum angegeben, von der Hauptnote abgelöst wird. Der letzteren wird also durch die A. ein Minimum ihres Zeitwerthes geraubt. Die A. entbehrt einer besonderen Schreibweise und wird am öftesten als gewöhnlicher accentuirter, schräg durchstrichener Vorschlag notirt, oder bei Accorden als schräger Strich unter derjenigen Note, auf die der Vorschlag führen soll, da die A. von unten nach oben geschieht.



uch eine gebrochene A., oder vielmehr ein Arpeggio mit A. kommt zur Verwendung; darüber s. Arpeggio. — Die andere Bedeutung von A., welche den alten Generalbassspielern sehr geläufig war, ist schon längst ausser Gebrauch gekommen und daher veraltet, nämlich das Verfahren auf dem Klavier, oder der Orgel, bei einer Cadenz die Intervalle des Quartsextenaccords mit der linken Hand verdoppelt, die Auflösung aber, oder die Intervalle des Dominanten-Accords mit der rechten Hand allein anzugeben.

Acciajuoli, Filippo, dramatischer Dichter und Componist von Bedeutung und Ruf. Er wurde im J. 1637 in Rom geboren, musste wie zwei andere Familienglieder

in den Maltheserorden treten, und kam als Ordensritter nach Palästina. Nun durchreiste er nicht blos Asien und Europa, sondern auch Afrika und Amerika, von wo aus er nach längerem Aufenthalte nach Italien zurückkehrte. In Rom widmete er seine ganze Thätigkeit dem Theater, für das er als Dichter, Componist und als Vortreffliches und höchst Ueberraschendes leistender Maschinist thätig war. Seine vielen Opern, von denen nur noch vier vollständig vorhanden sind, machten in ganz Italien ob des neuen romantischen Styls Aufsehen und wurden viel gegeben. Unter dem Namen Ireneo Amasiano wurde er 1690 Mitglied der Arkadier, der berühmten, von der Königin Christine von Schweden gestifteten Akademie. Hochgeschätzt und geehrt starb A. am 3. Febr. 1700 zu Rom.

Accidens, eine zufällige, nicht wesentliche (essentielle) Eigenschaft eines Dinges. Daher *accidens* oder *signes accidentels* (franz.) = *accidenti* (ital.) bei den Franzosen und Italienern die Versetzungszeichen (♯ ♮ ♭), wenn sie als zufällige mit vorübergehender Geltung innerhalb eines Tonstücks vor einzelnen Noten auftreten, im Gegensatz zu den wesentlichen Versetzungszeichen der Vorzeichnung, welche die Tonart bestimmen.

Accidentia notulorum, ein in den Theorien der alten Mensuralisten verwendeter, jetzt gänzlich ausser Gebrauch gekommener Kunstausdruck, welcher bedeutete, dass eine Note von geringerem, zwischen zwei Noten von grösserem, Werthe der vorhergehenden und nachfolgenden in Bezug auf Zeitdauer gleichgemacht werden, oder auch dass eine der an Werth grösseren Noten den dritten Theil ihrer Geltung verlieren sollte, was aber nur in der geraden Tactart geschehen konnte.

Accolade (franz.), wörtlich Umarmung, bezeichnet als Kunstwort die Klammer, oder den senkrechten Strich, oder auch beide vereinigt, welche vorn am Rande der Musikalien die zusammengehörigen Notensysteme zusammenschliessen, um damit zu bezeichnen, dass die auf den so verbundenen Systemen verzeichneten Noten zusammengehören und gleichzeitig ausgeführt werden, so bei Pianoforte, Orgel, Harfe, Harmonica, in Partituren u. s. w.

Accolinus, Prior der Abtei St. Victor in Paris, einer jener gelehrten, kunstfreundlichen Geistlichen des früheren Mittelalters, welche den Werth des Gesanges, insbesondere des rhythmischen, als Volksbildungsmittel erkannt hatten, und ihn daher in ihrem Bereiche pflegten, wie auch eine, angeblich noch jetzt in jener Abtei vorhandene, von A. verfasste Schrift: »*Metra de musica*« darthut.

Accompagnamento (ital.), oder *Récitatif obligé* (franz.), das obligate Recitativ oder Accompagnement, ein von Orchesterinstrumenten begleitetes Recitativ, welches sorgfältiger, meist nicht ohne Feinheiten in der Instrumentation gesetzt ist, im Gegensatz zu dem Secco-Recitativ, welches nur von einem oder zwei Saiteninstrumenten, höchstens von dem Streichquartett begleitet wurde. Beide Formen des A. gehören der älteren Musik an. Das obligate Recitativ ging als das bedeutsame gewöhnlich einem grösseren Gesangstücke einleitend voran.

Accompagnato (ital.), *accompagné* (franz.), begleitet, begleitend, bezeichnet in Orchester- und mehrstimmigen Instrumental- oder Vocalstücken, dass sich die begleitenden Stimmen, wenn sie auch an und für sich selbstständig und nüancirend geführt sind, der melodieführenden Stimme dergestalt unterzuordnen haben, dass sie dieselbe nirgends decken, oder beeinträchtigen. Die gute, kunstentsprechende Ausführung dieser Vorschrift erfordert technisch sichere und künstlerisch gebildete Kräfte und ein wohlgeübtes Zusammenspiel und Zusammenwirken.

Accompagnement (franz.), *Accompagnamento* (ital.), Begleitung, ist die Unterstützung einer oder auch mehrerer Solostimmen durch ein oder mehrere Instrumente bis hinauf zum Orchester, oder durch andere Singstimmen. Das A. dient zur Hebung und Auszeichnung einer oder mehrerer Hauptstimmen und ist diesen gegenüber immer untergeordnet. Gleichwohl ist es ein wichtiger Bestandtheil eines Kunstwerks und erfordert von Seiten des Componisten die grösste Aufmerksamkeit und Kunstfertigkeit, um weder zu Viel, noch zu Wenig zu thun; eine überladene, oder allzu dürftige Ausstattung der Solostücke verkehrt das naturgemässe Verhältniss der Glieder eines Kunstwerks und rächt sich, wie jede Versündigung gegen die Natur, sei es, dass durch

ein Zuviel die Hauptstimme beeinträchtigt oder gar unterdrückt und zu physischen Ueberanstrengungen gezwungen wird, während das A. dennoch der ruhigen Haltung, der Uebersicht und der Verständlichkeit entbehrt, sei es, dass durch ein Zuwenig Lücken zu Tage treten, welche auf eine gewisse Armuth an Gewandtheit und an Sinn für die Abwechselung von Seiten des Componisten hindeuten. Das A. stellt dem gegenüber drei Haupterfordernisse auf: eine angemessene Wahl der Instrumente oder der Nebenstimmen nach Zahl und Klangfarbe, eine zweckmässige Harmonisirung und die entsprechende Verwendung der Rhythmik. Die Wichtigkeit der Wahl und Stärke der Begleitungsstimmen spricht für sich und wird auch so leicht nicht verkannt. Anders die beiden anderen Erfordernisse, welche an Fertigkeit und Geschmack des Tonsetzers zugleich appelliren. Sie sollen das verdeutlichen, verschönern, ausfüllen und ergänzen, was auszudrücken der Solostimme nicht möglich oder angemessen ist, oder auch gewisse Nebengedanken selbstständig durchführen, welche die jedesmalige Situation klar und bestimmt zu machen geeignet sind. Das A. erfordert in allen diesen Beziehungen die grösste Aufmerksamkeit von Seiten der Schaffenden, nicht minder aber auch von Seiten der Ausführenden, welche zu helfen, zu fördern und klug nachzugeben haben. Das A. soll in jeder Beziehung die Solostimme tragen, und durch eigene Sicherheit Schwankungen vorbeugen, dabei sich der Hauptidee anschmiegen und zunächst diese zur Geltung und Bedeutung zu bringen suchen, nicht aber sie überwuchern, oder gar sie durch störriges, tobendes Gebahren vernichten. Die Entwickelungsbahn des A. von den einfachsten Anfängen an, d. i. Solostimme mit Schlaginstrumenten, bis zu der Herbeiziehung des ganzen Orchesters mit seinem reichen Ausdrucksmaterial, ist eng mit der Geschichte der neueren und neuesten Musik überhaupt verbunden. Eine bevorzugte Stelle für das A. hat sich neben dem Orchester das Pianoforte zu erringen gewusst, es ist jedoch in neuester Zeit oft so verkehrt verwendet worden, dass das natürliche Verhältniss geradezu umgekehrt und die Solostimme in zweite Linie gedrängt wurde, während das A., mit Schwierigkeiten und raffinirten Feinheiten überladen, vorherrschte. Hier kann nur die Rückkehr zum Naturgemässen sowohl heilbringend als fördernd eingreifen, und wirklich bedeutende Componisten werden von dieser Bahn mehr und mehr wieder ablenken. — A. heisst auch das Harmoniespiel nach einem bezifferten Bass (Generalbassspiel) auf Pianoforte, Orgel, Violoncello u. s. w. zu einer oder mehreren Stimmen, eine Kunst, welche jetzt kaum mehr geübt wird, früher aber jedem guten Musiker geläufig war. H.

Accompagniren, begleiten, eine oder mehrere Solostimmen harmonisch unterstützen. Früher verstand man darunter auch das Generalbassspielen, s. Accompagnement.

Accompagnist, *Accompagnateur* (weiblich *-trice*), der Begleiter, oder auch der Generalbassspieler. Ueber die Schwierigkeit, gut zu accompagniren, spricht bereits Rousseau in seinem »*Dictionnaire de Musique*« ausführlich.

Accoppiate, verbunden.

Accord (v. Lat.). »Man versteht darunter einen aus mehreren Tönen zusammengesetzten Klang, oder die harmonische Verbindung verschiedener Intervalle«. (Koch, 1802.) »Accord ist ein fasslicher Zusammenklang von Intervallen«, behauptet André 1832; »ein Zusammenklang von mehr als zwei Einzelklängen«, meint Helmholtz; »das gleichzeitige Erklingen mehrerer Töne«, schreibt Arrey von Dommer; »ein gleichzeitiger Zusammenklang von zwei oder mehr generell verschiedenen Intervallen«, lehrt Dehn. Richter versteht unter Accorden »gleichzeitige Tonverbindungen, aus verschiedenen Intervallen nach gewissen Grund-Principien zusammengesetzt«. In einem neueren Werke, dessen Fundament auf Hauptmann und Helmholtz ruht, heisst es: »Ein Zusammenklang von mindestens drei nach ihrer Tonhöhe wesentlich verschiedenen Tönen, deren gegenseitige Beziehung an sich verständlich ist, wird Accord genannt«. Was bedeutet »an sich verständlich«? Hier ist allerdings Hauptmann'scher Einfluss unverkennbar. Der berühmte Verf. von »Metrik und Harmonik« construirt nämlich sein theoretisches System von dem Grundsatze aus: »Es giebt drei direct (!) verständliche (!) Intervalle: Octave, Quinte, grosse Terz, sie sind unveränderlich«. Im Streben nach der Einheit, dem Einen, woraus alles Andere stammt, worauf sich Alles zurückführen lässt, reichen sich hier —

Mitzler und Hauptmann die Hände. Der Erstere versicherte bereits 1742: »Die ganze Musik ist nichts Anderes, als eine beständige Veränderung des harmonischen Dreiklangs«. Dem Praktiker wird die Bildung der Accorde spielend leicht, viele Theoretiker haben sich, — wie aus der obigen Blumenlese schon ersichtlich, — vergeblich bemüht, eine erschöpfende und umfassende Definition des Begriffes Accord zu stande zu bringen. Es fehlt in dieser Beziehung nicht an Widersprüchen und Wunderlichkeiten. Von Marx z. B. besitzen wir zwei Erklärungen, welche uns sagen sollen, was der Ausdruck »Septimen-Accord« zu bedeuten habe. In Schilling's Lexikon liest man: »Septimen-Accord heisst eigentlich jeder Accord, in dem eine Septime als wesentliches Intervall vorkommt«, und anderswo lautete der Bescheid etwas flüchtig dahin: »Accorde von 4 Tönen nennen wir Septimen-Accorde«. Richter spricht von »gewissen Grund-Principien«; ich meine, dass ein einziges, der Terzen-Aufbau nämlich, völlig ausreicht, und möchte daher die nachstehende Fassung für zweckentsprechend halten: Unter Accord versteht man jede drei- oder mehrstimmige Tonverbindung, welche entweder direct aus (zwei und mehr) über einander gebauten Terzen besteht (Grund-Accorde, Stamm-Accorde) oder sich auf eine solche Zusammenfügung zurückführen lässt (Lagen und Umkehrungen). Wenn es wirklich die Aufgabe der Theorie ist, womöglich alle Erscheinungen unter wenige, einheitliche Gesichtspunkte zusammenzufassen, so hat diese Definition das Meiste für sich; der peinliche Rest, ohne den kein menschliches System denkbar ist, erscheint als ein verschwindend geringer, sobald die Terz zur harmonischen Einheit erhoben wird. Freilich muss die haltlose Schranke: nur grosse oder kleine Terzen zum Aufbau zu verwenden, fallen; wer denkt aber auch ernstlich daran, heute noch dergleichen Ueberwundenes stützen zu wollen? Längst haben Accorde mit verminderter Terz sich in der Praxis eingebürgert, und nur kritikloses Hangen am Hergebrachten könnte uns verleiten, die traditionellen Grenzen respectiren zu wollen. Also: Terzen müssen es sein, welche als Bausteine für die harmonische Architektonik in Betracht kommen: grosse, kleine, verminderte und selbst — übermässige. — Die alten Sonderungen in Haupt- und Neben-Accorde, einfache und zusammengesetzte, consonirende und dissonirende, wesentliche und zufällige Accorde legen wir am besten zu den Acten und begnügen uns, die grosse Zahl der vorhandenen Zusammenklänge weit einfacher in leitereigene und nicht leitereigene zu scheiden. Ein leitereigener Accord ist derjenige, dessen sämmtliche Töne sich mindestens in einer Tonleiter vorfinden.

A. Leitereigene Dreiklänge.

1. Der Dur-Dreiklang: Grundton, grosse Terz und reine Quinte — (grosse und kleine Terz). Er findet sich in den Dur-Tonarten auf der 1. 4. 5. Stufe, in Moll auf der 5. und 6.; z. B. der Dur-Dreiklang *c e g* ist sesshaft: CI, GIV, FV; fV, eVI.

2. Der Moll-Dreiklang: Grundton, kleine Terz, reine Quinte — (kleine und grosse Terz). In Dur auf der 2. 3. 6. Stufe, in Moll auf der 1. und 4., z. B. der Moll-Dreiklang *a c e* hat seine Heimath: GII, FIII, CVI; aI, eIV.

3. Der verminderte Dreiklang: Grundton, kleine Terz, verminderte Quinte — (kleine und kleine Terz). In Dur nur auf der 7. Stufe, in Moll auf der 2. und 7., z. B. *h d f* in CVII; aII, cVII.

4. Der übermässige Dreiklang: Grundton, grosse Terz, übermässige Quinte — (grosse und grosse Terz). Ausschliesslich der Moll-Tonart angehörig und auch hier nur auf der dritten Stufe als natürlicher leitereigener Accord, wofür ihn so Viele nicht ansehen mögen; übermässiger Dreiklang *c e gis* in A-moll, 3. Stufe.

B. Leitereigene Septimen-Accorde.

1. Der grosse Dur-Septimen-Accord: Dur-Dreiklang und grosse Terz; z. B. *c e g — h*, *f a c — e*, *g h d — fis*. In Dur auf der 1. und 4., in Moll auf der 6. Stufe.

2. Der kleine Dur-Septimen-Accord, vorzugsweise **Haupt-Septimen-Accord**, Dominant-Septimen-Accord, auch schlechthin Dominant-Accord genannt:

Dur-Dreiklang und kleine Terz, z. B. *g h d — f, c e g — b, d fis a — c.* In Dur und in Moll auf der 5. Stufe.

3. Der grosse Moll-Septimen-Accord: Moll-Dreiklang und grosse Terz; *a c e — gis, d f a — cis, e g h — dis* u. s. w. Nur auf der 1. Stufe der Moll-Tonart.

4. Der kleine Moll-Septimen-Accord: Moll-Dreiklang und kleine Terz; *d f a — c, e g h — d, a c e — g* u. s. w. In Dur auf der 2. 3. 6. Stufe möglich, in Moll nur auf der 4.

5. Der kleine Septimen-Accord; diese ältere Benennung ist vorzuziehen, starre Consequenz würde ihn als »grosser, verminderter Septimen-Accord« bezeichnen müssen. Er besteht aus dem verminderten Dreiklange und einer grossen Terz, z. B. *h d f — a, e g b — d, fis a c — e.* In Dur begegnen wir ihm auf der 7., in Moll auf der 2. Stufe.

6. Der verminderte Septimen-Accord: verminderter Dreiklang und kleine Terz (drei kleine Terzen); z. B. *gis h d — f, h d f — as, cis e g — b* u. s. w. Er gehört lediglich der Moll-Tonart an und findet sich in dieser auf der 7. Stufe.

7. Der übergrosse Septimen-Accord: übermässiger Dreiklang und kleine Terz; *c e gis — h, g h dis — fis, f a cis — e.* Auch dieser zählt zu den Eigenthümlichkeiten der Moll-Tonart; *c e gis — h* findet sich nur in A-moll (3. Stufe), *g h dis — fis* nur in E-moll, *f a cis — e* in D-moll.

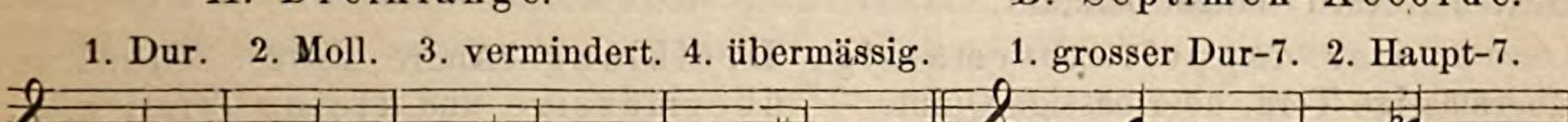
C. Die leitereigenen Nonen-Accorde.

Es giebt deren zehn verschiedene*), von welchen aber nur die beiden wohlklingenden Vertreter der fünften Stufe (Dur und Moll) als grosser und kleiner Nonen-Accord häufige Verwendung finden. Für die übrigen, schlechtweg Neben-Nonen-Accorde genannt, haben Praxis und Theorie bisher wenig gethan; das ist ein Feld zur Cultivirung für kommende Geschlechter. Die beiden Haupt-Nonen-Accorde auf *g* heissen: *g h d f — a* (CV) und *g h d f — as* (cV).

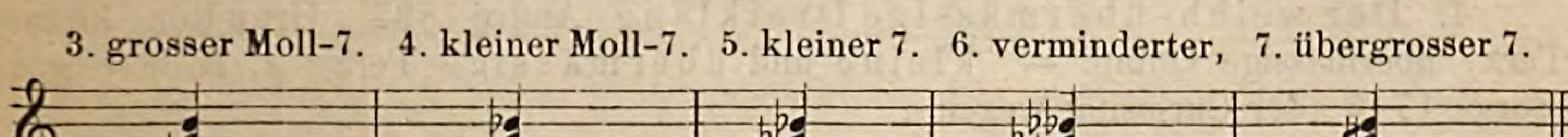
Geht man in den terzenweisen Zusammenfügungen noch einen Schritt oder zwei weiter, also über die None hinaus, so entstehen Gebilde, welche den Meisten ganz ungeheuerlich klingen und von den Wenigsten noch für Accorde gehalten werden. Man spricht dann von Haltetönen, Vorhalten, uneigentlichen Bässen u. s. w., um sich mit Zusammenklängen wie die folgenden abzufinden: *c (e) g h d f, c es g h d f*; *c (e) g h d f a, c es g h d f as* etc. Warum soll es aber keine Undecimen- und Terzdecimen-Accorde geben dürfen? Weil Etliche sie nicht leiden mögen? Den Anderen zum Troste erinnere ich daran, dass auch der Nonen-Accord einst als Unhold und Unding betrachtet wurde, weil er die Octave, den von der heiligen *Fuga* sanctionirten *Ambitus* überschritt! Heute fällt es wohl Niemand mehr ein, den Nonen-Accorden ihre gefestigte Position als selbstständige, vollberechtigte Accorde streitig machen zu wollen. Zum Abschluss mag nun die Zusammenstellung der leitereigenen Accorde folgen, welche sich auf dem Grundton C aufbauen lassen.

A. Dreiklänge. *B.* Septimen-Accorde.

1. Dur. 2. Moll. 3. vermindert. 4. übermässig. 1. grosser Dur-7. 2. Haupt-7.



3. grosser Moll-7. 4. kleiner Moll-7. 5. kleiner 7. 6. verminderter, 7. übergrosser 7.



*)



CI, GIV. eVI. FV. fV. cI. BII, EsVI AsIII. DesVII, bII. desVII. aIII.

C. Nonen-Accorde. *D.* Undecimen-Accord. *E.* Terzdecimen-Accord.



So reichhaltig und zulänglich dieser Accord-Vorrath auch aussehen mag, so enthält er doch nur einen Theil dessen, was in der Praxis heute allerwärts üblich ist. Es bleibt noch eine gute Zahl harmonischer Combinationen übrig, welche als leitereigene in unserm Sinne nicht aufzufassen sind. Mancherseits will man diese wilden Sprösslinge wegleugnen, wegdemonstriren! Seit länger als 200 Jahren sind sie »*crux et scandalum*« für den Systematiker; er mag sie immerhin verwünschen, keinesfalls darf er sie jedoch ignoriren: ich meine nämlich die »alterirten Accorde«.*) Der Ausdruck »alterirt« findet sich zuerst bei Rameau, jetzt ist er allgemein. Joh. Crüger hilft sich 1630 dadurch, dass er die widerhaarigen Gesellen »weder *naturalis* noch *mollis*« nennt. Jos. Riepel (1757) bezeichnet gewisse Accorde als chromatische; Marpurg spricht 1760 von fantastischen, Phil. Em. Bach sammt vielen Anderen mit und nach ihm von uneigentlichen Accorden. Bei G. Weber (1817) begegnen wir denselben Gestalten unter den »abenteuerlichen Grundharmonien«, bei Weitzmann (1854) sind sie künstliche Accorde, bei Marx (1858) Misch-Accorde. »Zufällige Dissonanzen, übervollständige dissonante Accorde und übervollständige Formen«, diese und ähnliche Bezeichnungen erfanden die Anhänger der Hauptmann'schen Theorie »an sich«. Wie möchte es wohl ein Theoretiker anfangen, in folgendem Beispiele (Wagner's »Meistersingern« entnommen) die beiden mit + bezeichneten (alterirten) Septimen-Accorde als solche plausibel zu machen, welche aus »zufälliger (!) Vertiefung«, oder aus dem »Melodie-Princip«, oder gar durch »Vermischung der Geschlechter« entstanden seien!



Die wichtigsten alterirten Accorde mögen nun der Reihe nach hier folgen!

1. Der hart-verminderte Dreiklang: Grundton, grosse Terz, verminderte Quinte — (grosse und verminderte Terz); z. B. *h dis f.* (J. Crüger 1630. Sorge 1745. Marpurg 1760.)

2. Der doppelt-verminderte (weichverminderte, Lobe 1861) Dreiklang: Grundton, verminderte Terz, verminderte Quinte — (verminderte und grosse Terz); z. B. *dis f a.* (Marpurg 1760.) Die erste Umkehrung ist als »übermässiger Sexten-Accord« längst bekannt.

3. Der doppelt-übermässige Dreiklang (André 1832): Grundton, übermässige Terz, übermässige Quinte — (übermässige und kleine Terz); z. B. *c eis gis.* (Türk 1791.)

4. Der weich-übermässige Dreiklang (André 1832): Grundton, kleine Terz, übermässige Quinte — (kleine und übermässige Terz); z. B. *c es gis.* (Sorge 1745 »der Curiosität wegen«.)

5. Alterirter Septimen-Accord: Grundton, grosse Terz, übermässige Quinte, kleine Septime, gewöhnlich Haupt-Septimen-Accord mit zufällig (!) erhöhter Quinte genannt; z. B. *g h dis f, c e gis b.* (Sorge 1745.)

*) Das Vollständigste über diesen Gegenstand enthalten meine »Musikalischen Studien«. Berlin, J. Guttentag 1868. S. 145—178.

6. Ein anderer als Pendant zu dem vorigen: Grundton, grosse Terz, verminderte Quinte, kleine Septime, — angeblich ein Haupt-Septimen-Accord mit »zufällig vertiefter Quinte«; z. B. *g h des f*. (Sorge 1745.) Die zweite Umkehrung giebt den übermässigen Terz-Quart-Sexten-Accord *des f g h*.*)

7. Ein dritter: Grundton, verminderte Terz, verminderte Quinte, verminderte Septime, leichthin für einen verminderten Septimen-Accord mit zufällig vertiefter Terz ausgegeben; z. B. *gis b d f*. (Marpurg 1755.) Die erste Umkehrung als »übermässiger Quint-Sexten-Accord« weit verbreitet.

8. Ferner: Grundton, kleine Terz, doppelt-verminderte Quinte, verminderte Septime, z. B. *d fis as c*. Schubert's Lied »Am Meer« beginnt mit der dritten Umkehrung dieses Accordes: *c dis fis as*.

9. Ein alterirter Nonen-Accord: *g h des f as* findet sich in Wagner's »Tristan und Isolde«.

Diese neun Accorde — nützlicher Kürze halber sind nicht mehr angegeben — würden, construirt auf *c* (oder *cis*, um doppelte Versetzungszeichen überflüssig zu machen), folgendes Aussehen haben:



Diesen viel und hart angefochtenen alterirten Accorden ist vorläufig nichts Schlimmeres nachzusagen, als dass sie mehr oder weniger befremdlich klingen und anscheinend zusammenhanglos den leitereigenen gegenüber stehen. Was der Komet im Weltenraume, das ist der »Alterirte« im Tonreiche, nach der Meinung Vieler nichts weiter als ein — Irrstern! Ich kann mich dieser Ansicht nicht anschliessen, abgesehen davon, dass die Classe heutzutage wegen ihrer scharfen Charakteristik unentbehrlich ist, gewähren Einzelne daraus uns das einzige Mittel, die wichtigen übermässigen Sexten-Accorde auf eine sehr natürliche Weise unserm System einzufügen. Mag ein Stamm- oder Grund-Accord auch selten gebraucht werden, man darf der unentbehrlichen Umkehrung zu Liebe ihn nicht geringachten oder gar fahrlässig bei Seite werfen. Der verminderte Dreiklang kommt in seiner Original-Gestalt selten vor, seine zweite Umkehrung ist geradezu als »*rarissima*« zu bezeichnen, aber die Bedeutung der ersten, als der alt-ehrwürdigen Nothhelferin für den mittelalterlichen Kirchenschluss, wäre Motiv genug, um den Accord als vollberechtigt den anderen beizugesellen; von seinen Privilegien als leitereigener Dreiklang gar nicht zu reden. — Wollte man sich entschliessen, die Zahl der Tonleitern zu vermehren, so wäre für die abenteuerlichen Grundharmonien der unantastbare Grund und Boden bald gefunden. Von dem ehemaligen Reichthum an Tonarten sind uns nur zwei Species, Dur und Moll, geblieben, und die gleichmässige Unterweisung ist der Vermuthung günstig gewesen, als könne und dürfe es ein Mehr nie wieder geben, als habe Mutter Natur die Grenzen höchsteigenhändig abgesteckt. Ich glaube, der Versuch, das Gegentheil zu beweisen, müsste lohnend ausfallen. Die magyarische Tonleiter, z. B. *c des e f g as h c*, würde, falls man sich ihrer als Grundlage für eine neue Tonalität bedienen wollte, folgende »alterirte« Accorde in leitereigene verwandeln und somit die scheel angesehenen Fremdlinge naturalisiren.



Dies nur beiläufig als einen Milderungsgrund mehr, den ich zu Gunsten der Ausgestossenen wüsste. — Während wir jetzt, und ziemlich allgemein, die verschiedenen Stamm-Accorde aus Terzen aufbauen, und Lagen sowohl als Umkehrungen auf sogestaltete Grundharmonien zurückführen, haben die lieben Alten (vor Rameau) in ganz anderer Weise ihr harmonisches Material geformt. Es ist nicht uninteressant, das

*) Der ersten Umkehrung bedient sich schon Joh. Kuhnau ebenso eigenthümlich als treffend in seiner Sonate: »Der Kampf zwischen David und Goliath« (1700).

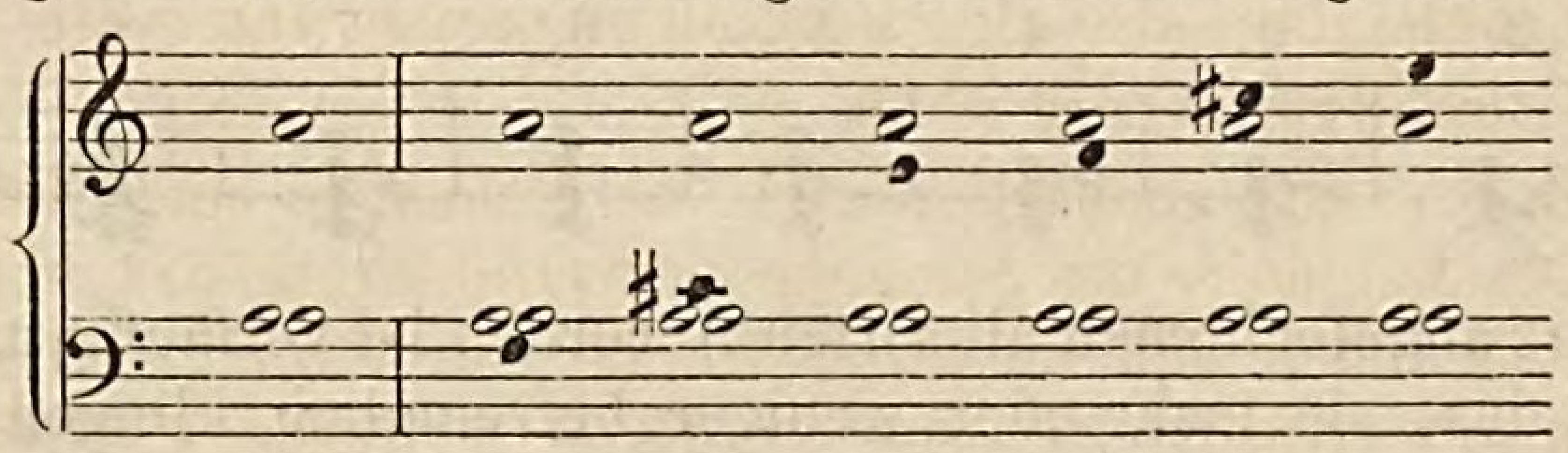
rein praktische Verfahren der früheren Werkleute mit dem consequenten Systematisiren späterer Tonordner zu vergleichen. Stephan Vanneo liefert in seinem Werke: »*Recanetum de musica aurea*« (1533), und zwar im 18. Cap., welches »*de modo componendi*« handelt, eine Reihe tabellarischer Beispiele, von denen ich einige hier anführen will. »Zu folgenden gegebenen drei Stimmen (*Cantus, Tenor, Bass*)



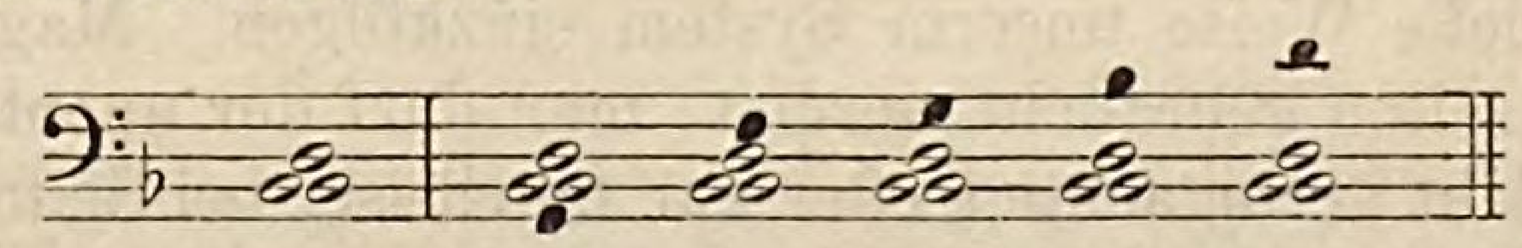
mag der Alt hinzubringen:



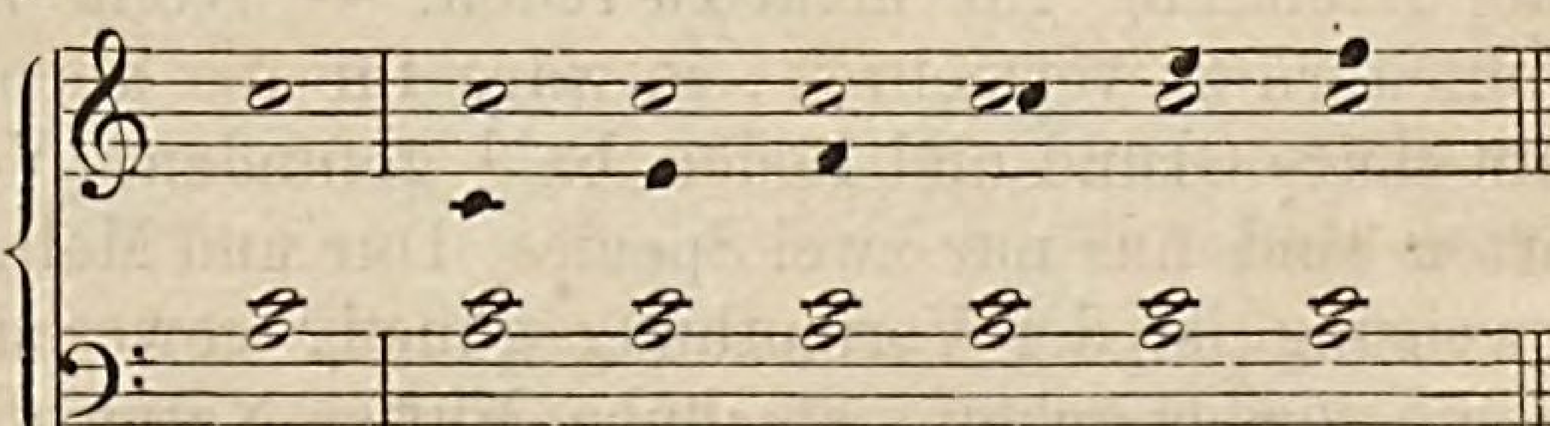
Mit anderen Worten: die gegebene Octave — mehr ist's doch nicht — wird je nach Umständen auf folgende Art zu vierstimmigen Harmonien ergänzt:

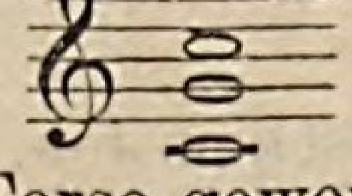


Man ersieht hieraus, dass das Vorhandensein einer Grundterz noch nicht unbedingt nothwendig; Quinten, Quarten, Octaven, Sexten, Terzen, — gleichviel, wenn nur vier Stimmen herauskommen und das Ganze consonirt. So vervollständigt Vanneo eine andere Tonverbindung durch Hinzufügung der Unterterz, Oberquinte, Sexte u. s. w. zu B-dur- und G-moll-Accorden:



In gleicher Weise und mit derselben Ausführlichkeit behandelt Giuseppe Zarlino 1561 diesen Gegenstand auch. »Wenn der Sopran mit dem Tenor eine Octave bildet, und der Bass eine Terz unter dem Tenor steht, dann wird der Alt zu dem Basse die Terz, Quinte, Sexte, Decime u. s. w. erhalten«.



Aus diesen handwerksmässigen Anweisungen hat sich unsere complicirte Harmonielehre allmälig entwickelt. Die Menge neuer, von der Praxis versuchter Combinationen forderte vom Theoretiker endlich ein neues Princip, und dieses wurde schliesslich im Terzen-Aufbau gefunden. Jean Baptiste Rameau, Organist an der Domkirche zu Clairmont in Auvergne, hat das Verdienst, zuerst die Umkehrung der Accorde gelehrt zu haben. Sein Werk: »*Traité de l'harmonie*« erschien 1720 in Paris. Nachdem Rameau's Grundsätze allgemeine Geltung erlangt, — es dauerte ziemlich lange, denn selbst Phil. Em. Bach bringt 60 Jahre später noch immer die Accorde ohne systematischen Zusammenhang, — sieht Alles leidlich geordnet aus. Freilich muss sich der Mensch stets an dem relativ Besten genügen lassen, das absolut Vollkommene bleibt — ein ewiger Wunsch. Manche ehemals gut accreditirte Tonverbindung kam bei der Wandlung um ihre ganze Existenz, Alles im Interesse der neuen Ordnung. Das Vollendetste in der alten Harmonik:  ist nach unserm »Gefühl« längst kein Accord mehr, es ist Fragment, Torso geworden.

Bis ins 17. und 18. Jahrhundert hinein hat das Wort Accord die heute übliche, ausschliessliche Bedeutung nicht gehabt. Damals wurden drei oder vier Instrumente gleicher Gattung, deren verschiedener Umfang es ermöglichte, Werke des mehrstimmigen Satzes mit ihnen auszuführen, ein Stimmwerk oder Accord genannt. Schalmeien, Flöten, Zinken, Posaunen u. a. m. waren in den verschiedenen Dimensionen im Gebrauch. Nur das letztgenannte »Stimmwerk« hat sich als Ganzes erhalten, obgleich seit einem Menschenalter die Diskant-Posaune immer seltener geworden ist und nächstens der Ventil-Trompete das Feld geräumt haben wird. — Wie und wann der Begriff Accord sich fixirt, ist schwer zu bestimmen. Sprachlich genommen ist »dissonirender Accord« eine *contradictio in adjecto*, und es gewinnt den Anschein, als habe die Benennung Accord (Uebereinstimmung) ursprünglich nur dem consonirenden Dreiklange (*Trias harmonica*) gegolten. Noch in Walther's Lexikon (1732) heisst es deutlich: »Accorp oder Zusammenstimmung, bestehet aus drei unterschiedenen und doch zusammenklingenden Tonis, nämlich dem *fundamental*-Tone, dessen Terz und Quint; z. E. *c e g*, *d f a* u. dgl.« W. Tappert.

Accord à l'ouvert (franz.) ist ein Accord, welcher auf den leeren Saiten mancher Saiteninstrumente, ohne dass also eine Bestimmung seiner Intervalle auf dem Griffbrett nothwendig wird, gegriffen werden kann.

Accordando (ital.), zusammenstimmend, bezeichnet in einer komischen oder burlesken Musik die Nachahmung des Stimmens der Orchesterinstrumente. Beispiele derartiger Nachahmung finden sich im ersten Finale von Mozart's »Don Juan« und ebendaselbst in Meyerbeer's »Nordstern«, sowie in K. M. v. Weber's »Freischütz«, Gounod's »Faust« (Walzer) u. s. w. Gleicherweise wird dieser Ausdruck auch in der komischen Oper von Sängern gebraucht, welche sich vor Beginn ihres wirklichen Gesanges so stellen, als müssten sie zuvor ihre Stimme probiren.

Accord angeben, bezeichnet den Hauptaccord der vorgeschriebenen Tonart anschlagen, damit bei unbegleiteten Gesangstücken die Sänger die betreffende Tonhöhe finden und richtig einsetzen können.

Accordare (lat.), accordiren, ein Instrument stimmen, oder auch mehrere Instrumente in richtige Zusammenstimmung bringen. Im Orchester sind die Blase-, hauptsächlich die Rohrinstrumente die die Tonhöhe bestimmenden Tonwerkzeuge, weil sich die übrigen jeder Zeit mit ihnen am leichtesten in Uebereinstimmung bringen lassen. Vor dem Publicum zu accordiren, ist eine Unsitte, deren sich kein wohlgebildetes Orchester schuldig machen sollte.

Accordatore (ital.), *Accordateur* (franz.), der Instrumentenstimmer.

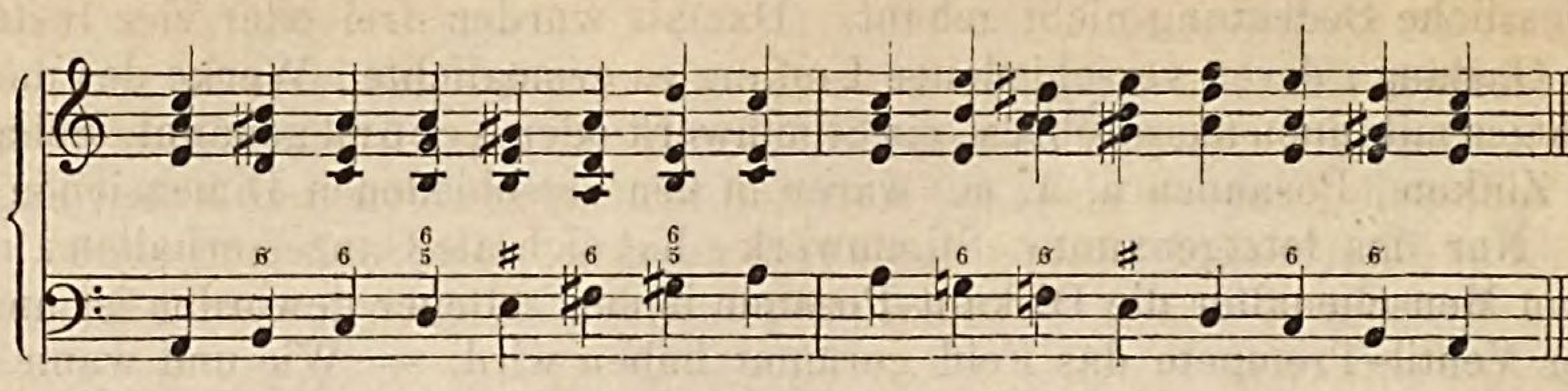
Accord de petite Sixte, } s. Sextenaccord.
Accord de Sixte ajoutée, }

Accordenlauf bezeichnet eine melodische Figur, bei welcher hinauf oder hinab die Intervalle eines Accords durch zwei oder mehrere Octaven angeschlagen werden.

Accordentonleiter, *Règle de l'Octave*, ist eine im J. 1700 von Delaire aufgestellte harmonische Formel, zunächst um den Vortrag eines unbezifferten Basses leicht, dann aber auch, um die bezifferten Bässe überhaupt entbehrlich zu machen, zu welchem Zweck sie für jede Tonstufe der auf- und absteigenden Scala in Dur und Moll einen unabänderlichen Accord hinstellte. Die Unzulänglichkeit dieser Formel springt sofort in die Augen, da sich noch viele andere als die als maassgebend aufgestellten Accorde für jeden Grundton bilden und begründen lassen. Die A. ergab nur folgende melodisch-harmonische Figuren, *a.* für die Stufen der Durtonleiter:



b. für die Molltonleiter:



Accordion, Hand- oder Ziehharmonica, ein im J. 1829 von Damian in Wien erfundenes tragbares Instrument, dessen Töne, ähnlich wie bei der Physharmonica, an durchschlagenden, durch die Luftströmung in Vibration gesetzten Zungen entstehen. Ein unterhalb der Zungen befindlicher Faltenbalg wird durch die beiden Hände des Spielers aufgezogen und niedergedrückt, wobei die comprimirte Luft gegen die Zungen gepresst wird, welche sie in Schwingungen versetzt, während die rechte Hand zugleich die Tastatur behandelt. Auf den Tasten, deren Zahl nach der Grösse des Instrumentes zwischen 3 bis 50 und mehr differirt, wird die Melodie und durch die am Boden befindlichen Klappen (zwei in der Regel) die Harmonie erzeugt; jede Taste bringt zwei Töne, den einen durch Aufzug, den anderen durch Zusammenpressung, hervor. Die verschiedenen Tonhöhen entstehen lediglich gemäss der verschiedenen Grösse der Zungen; Schalltrichter sind nicht angebracht. Der Klangcharakter des A. entbehrt jeden Adels und jeder Schönheit, und diese Eigenschaft, sowie die Armuth an Harmonien stempeln es zum geeigneten Dolmetscher des Gassenhauers, wie es denn auch fast ausschliesslich auf der Strasse oder in den gewöhnlichsten Tanzlocalen seine traurige Rolle spielt. Fertige Spieler, welche von Zeit zu Zeit hervortraten, haben vergeblich versucht, es conzertfähig zu machen. Entstanden ist dieses Instrument aus der, jetzt fast nur noch als Spielzeug verwendeten Mundharmonica, die aus einer Anzahl feiner, stählerner Zungen besteht, deren Mechanismus der Art ist, dass sie beim Ausstossen des Athems den Dreiklang und beim Zurückziehen desselben den Dominantaccord hervorbringen. Das A. selbst ist übrigens mehrfachen Verbesserungen unterworfen worden, welche sich aber, mit Ausnahme der Concertina (s. d.), nicht bewährt haben.

Accordiren, s. accordare.

Accordo (ital.), eigentlich Zusammenstimmung, also Accord (s. d.). Sodann aber ist A. auch der Name eines ehedem in Italien in Gebrauch gewesenen grossen Streichbassinstrumentes, welches mit 12 bis 14 Saiten über und zuweilen auch mit zwei Saiten neben dem Griffbrett bezogen war. Vorzüglich wurde es zum mehrstimmigen Spiele, also zum Vortrag von mehrstimmigen Madrigalen und mehrstimmigen Sätzen verwendet, wobei denn mitunter die Oberstimme, oder auch der Bass, durch ein anderes Instrument vertreten war. Der A. findet sich nur noch auf Abbildungen und alten Gemälden italienischer Maler.

Accordo consono, dissono (ital.), consonirender, dissonirender Zusammenklang, s. Accord.

Accordoir (franz.), der Stimmhammer, zuweilen auch die Stimmgabel.

Accorimbani, Agostino, ein italienischer Operncomponist von Ruf, geboren 1754 in Rom. Die Blüthezeit seiner zahlreichen, auf der Halbinsel viel gegebenen Opern fällt in die Jahre 1784 bis 1795. Als noch vorhanden sind ermittelt worden: »*Il regno delle Amazoni*« (1784) und »*Il Podestà del Tuffo antico*« (1786).

Accorimboni, Baldassaro, einer der älteren italienischen Kirchencomponisten, von dem nur der Name auf die Nachwelt gekommen ist.

Accrescendo, anwachsend, an Tonstärke zunehmend, abgekürzt *accresc.* (= *crescendo*).

Accursius, Maria Angelo, aus der altberühmten Familie der Accorso, welche eine Anzahl berühmter Rechtslehrer gestellt hat, geboren zu Aquila in Unteritalien am Ende des 15. Jahrhunderts. A. hat sich als Dichter, Kritiker, Antiquar, besonders aber als Musikforscher einen Namen gemacht, indem er aufs Sorgfältigste viele Handschriften älterer Schriftsteller gesammelt und herausgegeben hat.

Aceïrokomes, Akersekomes (griech.), Beiname des Musengotts Apollo in seiner Eigenschaft als Sonnengott.

Acetabulum (lat.), nach Mich. Prätorius (Syntagma Mus. I, 424), der einzigen Quelle für dieses verschollene Instrument, ein altbekanntes irdenes Schlaginstrument, welches später im Interesse eines helleren und kräftigeren Tons aus Metall angefertigt worden ist und mit einem Klöpfel geschlagen wurde. Die Griechen sollen es *Oxybaphonmusiken* oder *armonion* (das musikalische Essignäpfchen) genannt haben.

Achard, Adolph, geboren 1808 zu Lyon, wo er zunächst als Seidenweber lebte. Seine schöne, kraftvolle Stimme fand so grosse Bewunderung, dass man ihn veranlasste, zur Bühne zu gehen. Als Opernsänger glänzte er nun zunächst in seiner Heimath, ging aber 1833 behufs ernsterer künstlerischer Studien nach Paris, wo er auf dem Conservatorium bald die beiden ersten Gesangspreise errang. Er wurde nun als Mitglied der *Opéra comique* angestellt und war lange Jahre hindurch eine Zierde dieses berühmten Instituts, da er sich zugleich durch ein originelles Spiel und bedeutendes selbstschöpferisches Talent auszeichnete.

A cheval (franz.), Name eines Feldstücks der Trompeter, s. Feldstücke.

Acht. Die Ziffer 8, über eine Note gestellt, bezeichnet, dass mit dieser Note zugleich deren höhere Octave (*Ottava alta*), unter eine solche gestellt, dass gleichzeitig deren tiefere Octave (*Ottava bassa*) angegeben werden soll. In der Generalbassschrift (s. d.) bezeichnet 8 die Octave und, allein über die Bassnote gesetzt, den Dreiklang.

Achtel, Achtelnote, lat. *fusa,* ital. *croma* oder *chroma,* franz. *croche,* ist der achte Theil einer ganzen Note und wird folgendermaassen geschrieben: ♪. Folgen mehrere Achtel auf einander, so werden sie durch eine Querlinie verbunden: ♫♫. In der Vocalmusik geschieht dies jedoch nur, wo diese Achtelnoten auf einer Sylbe gesungen werden, während, wenn auf jeder Note eine Sylbe auszuführen ist, die erstere Schreibart angewendet werden muss. Ausser den eigentlichen Achteln, von denen zwei auf ein Viertel gehen, giebt es noch uneigentliche A., welche in Triolen, Sextolen u. s. w. auftreten, von denen jedes einzelne Achtel einen gewissen Theil seines ursprünglichen Werthes eingebüsst hat.

Achtelpause, franz. *demi soupir,* ist das Ruhezeichen, welches dem Werthe nach einer Achtelnote gleichkommt. Die Notirung ist die folgende: 𝄾. S. Pause.

Achtfüssig, und **Achtfusston,** eine mathematische, beim Orgelbau gebräuchliche Bestimmung, s. Fuss.

Ackermann, eine verzweigte und mit Recht berühmte Schauspielerfamilie des vorigen Jahrhunderts, deren ältestes Glied Konrad Ernst A., geboren 1710 zu Schwerin, als der eigentliche Gründer der deutschen Schaubühne angesehen werden muss. Als Sänger und Musiker gehören derselben an: A., Karl David, um 1750 in Leipzig geboren, ein vorzüglicher, wissenschaftlich hochgebildeter Sänger und Schauspieler, welcher sich auf den Bühnen zu Königsberg, Danzig u. s. w. auszeichnete. Er starb um das Jahr 1798. — Seine Gattin, Charlotte Sophie A., geborene Bachmann, ist 1759 in Rheinsberg geboren und ebenfalls als dramatische Sängerin und als Schauspielerin berühmt. Namentlich glänzte sie in den Mozart'schen Opern, deren Hauptpartien ihr allenthalben stürmische Ehrenbezeugungen eintrugen. Sie starb, von der Bühne zurückgezogen, zu Anfange unseres Jahrhunderts. — *Dr.* Joh. Heinrich A., geboren zu Zeitz 1765, lebte als Arzt daselbst, hat sich aber mit der Musik tief und gründlich beschäftigt, wie eine von ihm in einem Armenconzert am 22. Octbr. 1792 gehaltene Rede beweist, welche bald darauf in Leipzig unter dem Titel »Die Vorzüge der Musik« im Druck erschienen ist. Auf 27 Seiten setzt er darin in schwungvoller Weise die Vorzüge der Musik vor allen anderen schönen Künsten aus einander und betont namentlich den civilisatorischen Beruf und Einfluss derselben.

A condition (franz.), auf Bedingung, nämlich die Waare, wenn sie nicht abgesetzt werden sollte, nach einer bestimmten Zeit an den Absender zurückschicken zu dürfen. S. Musikalienhandel.

A cori battenti, eine alte, dem Vocal-Kirchenstyl angehörige zweichörige Satzweise, in welcher Stimmen des zuerst eingetretenen Chors bald darauf durch Stimmen

des anderen Chors imitirt werden. Ein Chor, in welchem consonirende Accorde, sonst nur im Durchgange vorbereitete Dissonanzen enthalten sind, hebt an; vor dem Schluss seiner ersten Periode tritt der zweite Chor mit den Nachahmungen dazu und zwar imitirt der Bass den Bass des ersten in der Quinte oder Quarte, oder es imitiren Bass und Sopran, oder alle vier Stimmen. Ein hervorragendes Beispiel dieser Gattung befindet sich in Cherubini's »*Cours de Contrepoint*«, deutsche Ausg. S. 75, wo alle vier Stimmen nicht nur und zwar in der Gegenbewegung imitiren, sondern auch noch im vierfachen Contrapunkt umgekehrt werden.

Act (aus dem Latein.) heisst in dramatischen Werken, also auch in Opern, Operetten und Singspielen, ebenso auch in Oratorien der Theil der Gesammtheit, welcher ein abgeschlossenes Ganzes für sich bildet. In Bühnenstücken bezeichnet das Fallen des Vorhangs diese Grenze, während mit dem Aufziehen desselben ein neuer A. beginnt. Kleine Stücke bestehen nur aus einem A., grössere und grosse haben zwei bis fünf. In den grossen Opern geht dem Abschluss in der Regel (aber nicht immer) ein grösseres Ensemblestück, Finale (s. d.), vorauf.

Actäon, einer der Beinamen des Musengotts Apollo.

Acte de Cadence (franz.), im Allgemeinen Schlussfall oder Tonschluss, dann aber auch der Nachschlag des Trillers.

Acteur (franz.), Bühnendarsteller (weiblich *Actrice*) und daher auch der Sänger im musikalischen Drama, weil er hier nicht blos als Sänger, sondern auch als handelnder Charakter heraustritt, mithin zwei Eigenschaften, als Sänger und Schauspieler (franz. *comédien*), vereinigen muss. Die Schwierigkeit der Aufgabe, die Gesangskunst verbunden mit einer guten dramatischen Darstellung zur Anschauung zu bringen, ist die Ursache, dass nur wenige Individuen billigen Anforderungen in dieser Hinsicht gerecht werden und als besonders talentirt erscheinen. Nichtsdestoweniger sollte wenigstens jeder Sänger über dem Studium des Gesanges die Darstellung nicht in den Hintergrund drängen. Schon vor mehr als 100 Jahren bemerkt J. J. Rousseau in seinem werthvollen »*Dictionnaire de Musique*« über diesen Gegenstand vollkommen richtig: »Für einen A. der Oper genügt es nicht, dass er trefflicher Sänger ist, er muss auch trefflicher Pantomimiker sein. Nicht allein das, was er selbst ausdrückt, hat er dem Gemüthe des Hörers völlig klar zu machen und dafür die gleichgestimmte Empfindung zu erwecken, sondern auch das, was auszusprechen der Begleitung überlassen ist. Denn das Orchester sollte keinen Gedanken zum Ausdruck bringen, welcher nicht aus seiner Seele zu kommen scheint. Seine Schritte, Bewegungen, Mienen müssen immer der Musik entsprechend sein, ohne dass dies absichtsvoll hervorträte; jeden Augenblick, auch im Moment des Schweigens, muss er dem Zuschauer interessant sein, und wenn er selbst in einer schwierigen Partie nur vorübergehend vergässe, den darzustellenden Charakter festzuhalten, sodass der Sänger als solcher, getrennt vom Darsteller, hervorträte, so wäre er nicht mehr A., sondern nur noch Musiker auf der Bühne, Conzertsänger im Costüm«. Wie häufig der A. statt eines Charakterdarstellers eine hohle Maske ist, welche sich mit gar keinen, oder nichtssagenden Bewegungen und mit einer gewaltsamen Mimik abfindet, lehrt die tägliche Erfahrung. Der Gesang an sich mit seinen längeren Tönen macht die Mimik und Pantomimik schwieriger als im Rededrama, da Alles langsamer und getragener, kurz gesagt plastischer zur Erscheinung kommen muss, eine Aufforderung mehr, dieselben kunstgerecht zu regeln und alle unschönen Angewohnheiten, wie sie sich fast von selbst einstellen, abzulegen. Allerdings sollte der dramatische Componist seinen Sängern auch möglichst entgegenkommen und denselben ihre Aufgabe nicht durch Aufhäufung technischer Schwierigkeiten, durch ermüdende Ansprüche an das Stimmvolumen, durch eine überladene Instrumentalbegleitung und Anderes geradezu vereiteln. In der Gegenwart wird auf beiden Seiten stark gesündigt und wie bei vielen Dingen wäre auch gerade hier das Umsichgreifen einer richtigeren Erkenntniss wohl zu wünschen. H.

Action, Lebendigkeit, Thätigkeit, eines der Haupterfordernisse der dramatischen Darstellung, sowohl im Allgemeinen, als guter künstlerischer Composition im Besonderen.

Actische Spiele, ein alle fünf Jahre wiederkehrendes römisches Fest, welches vom Kaiser Augustus zur Erinnerung an den Seesieg bei Actium (am 2. Septbr. 31 n. Chr.)

als eine Nachahmung der olympischen Spiele eingesetzt worden war. Es wurde vor dem Tempel des Apollo, dem alten der Sage nach von den Argonauten erbauten Akteion zu Nikopolis, wo die erbeuteten Trophäen aufgehängt worden waren, durch gymnastische und musische Spiele gefeiert, unter welchen letzteren auch die Tonkunst ihren Rang einnahm und mit ausgesetzten Preisen bedacht war.

Acuta (sc. *vox* oder *miscella*) (lat.), eine scharfklingende gemischte Stimme in der Orgel (s. Mixtur). A. (sc. *Octava*) hoch, die höhere Octave, kommt in der Harmonik vor, s. Contrapunkt.

Acutae claves, oder *acuta loca, acutae voces* (lat.), eigentlich scharfe, hohe Töne, Stellen, Stimmen, ein veralteter Kunstausdruck, wurde von Guido von Arezzo für die Tonlage von a bis $\bar{g}$ eingeführt. Die Töne von $\bar{a}$ bis $\bar{\bar{c}}$ wurden *superacutae* oder *geminatae* und die der untersten Lage von Γ bis *G graves* genannt. Es war dies das System des Hexachords, gegenüber dem System des Tetrachordes, welches den damaligen Tonumfang in Gruppen von je vier Tönen eintheilte, die von der Tiefe nach der Höhe gerechnet *graves, finales, acutae, superacutae* und *eccellentes* genannt wurden.

Acutus (lat.), einer der Kirchenaccente, s. Accentus ecclesiastici.

Adagietto (ital.), als Tonstück: ein kleines, kurzes Adagio (s. d.), als Tempo: eine etwas schnellere Bewegung als Adagio.

Adagio (ital.), bedeutet als Tempobezeichnung langsam und zwar weniger langsam als Largo (s. d.), mehr langsam als Andante (s. d.). Als Substantivum gebraucht, bezeichnet A. ein langsames, zumeist zartgehaltenes Tonstück, welches in der Regel als zweiter oder dritter Satz der Sinfonie oder Sonate (s. d.), sonst aber auch abgeschlossen und selbstständig auftritt. Demgemäss ist es auch zunächst von Componisten als Ausdruck trauriger, milder, elegischer Stimmungen in Erfindung und Bearbeitung der Themen zu behandeln. Als Contrast der feurigeren, schnelleren Sätze, zwischen denen es seine Stelle einnimmt, ist es am zweckmässigsten in einer breiten Tactart zu halten, welche Gelegenheit zu empfundener schöner Cantilene giebt und zugleich Raum für eine lebhaftere Figuration schafft, deren das A. zur Vermeidung der Einförmigkeit nicht ganz entbehren kann. Alle diese Erfordernisse aber legen dem Tonsetzer Schwierigkeiten auf, deren Ueberwindung nur der technischen Gewandtheit, gepaart mit durchdrungener Wahrheit, möglich ist; Kenntniss des Seelenlebens, Herzens- und Lebenserfahrung müssen die componirende Feder führen. Blässe des Gedankens und Ideenarmuth treten in keiner Gattung unverhüllter zu Tage, und darum ist das A. der beste Probirstein für den Werth eines Componisten, nicht minder aber auch für die Ausführenden. Denn die langsame Bewegung, für die zunächst das angemessene Zeitmaass nicht leicht zu finden ist, lässt jeden einzelnen Zug augenfälliger hervortreten, als eine schnelle, in welcher das Unpassende und Unrichtige, kaum gehört, schon verdrängt wird. Der Vortrag erfordert eine ganze Fülle äusserlicher und innerlicher Eigenschaften, wie grossen, breiten, dabei aber gleichwohl biegsamen Ton, den Ausdruck tiefer Empfindung, klare Auseinandersetzung der Tongruppen bis in die kleinsten Phrasen und Nüancen hinein, richtige Abwägung der dynamischen Verhältnisse, dabei zugleich innere Wärme, Lebendigkeit der Phantasie und poetische Reproductionskraft. Alles muss zusammengreifen, um den Hörer an den überall drohenden Klippen der Monotonie sicher und geschickt vorbeizuführen und vor Ermüdung zu bewahren. Es ist übrigens ein eigenthümliches, nicht erfreuliches Zeichen der Zeit, welches jedenfalls auf einen tieferen Zusammenhang zurückzuführen ist, dass die Gegenwart sowohl in der Composition, wie in der Wiedergabe des A.'s hinter der vergangenen Zeit entschieden zurücksteht. Einem solchen Verluste gegenüber dürften viele der neuesten Errungenschaften bedeutend an Gewicht und Werth verlieren. 1.

Adagio assai, oder auch *A. molto* (*di molto*), *A. pesante* (ital.), Vortragsbezeichnung, bedeutet: sehr langsam, mehr breit. *A. non tanto,* oder *A. non molto*: nicht allzu langsam.

Adagiosissimo (ital.), ganz besonders langsam, ist eine selten gebrauchte Vortragsbezeichnung.

Adalbert, s. Adelbert.

Adam, Adolph Karl, einer der hervorragenderen der modernen französischen dramatischen Componisten, wurde am 8. Januar 1803 zu Paris geboren und, da sich schon in frühester Jugend sein musikalisches Talent hervorthat, von seinem tüchtigen Vater Johann Ludwig A. (s. d.) allseitig unterrichtet. Im J. 1817 dem Pariser Conservatorium zugeführt, erhielt er in der Harmonielehre und im Contrapunkt den gründlichen Unterricht Reicha's und späterhin auch den Boieldieu's, welcher für kurze Zeit sein Lehrer in den freien Compositions- und namentlich in den musikalisch-dramatischen Formen wurde. Wie er früher bereits die Theilnahme der Musiker durch eine ganz besondere Fertigkeit in der Improvisation auf der Orgel hervorgerufen hatte, so machte er sich damals dem grossen Publicum durch zahlreiche elegante und ansprechende Klaviercompositionen im Geschmack des Tages, Opernphantasien und Salonvariationen, angenehm bemerklich. Nach und nach weiterschreitend, versuchte er sich mit Chansons, Ensemble- und Einlagestücken für Vaudevilles und Operetten, wie sie in den Theatern untergeordneten Ranges in Paris aufgeführt wurden. Diese kleinen Arbeiten machten Glück und wurden zum Theil sehr beliebt, sodass die Komische Oper es nicht verschmähte, im Februar 1829 eine kleine einactige Oper »*Pierre et Cathérine*« und im April 1830 die dreiactige Oper »Danilowa« seiner Composition aufzuführen. Beide schlugen zwar nicht entschieden durch, gefielen aber im Ganzen und versprachen Bedeutenderes. Mit vier neuen Opern, welche in Zeit von $1\frac{1}{2}$ Jahren nun einander folgten, nämlich »*Trois jours en une heure*«, »*Joséphine*«, »*Le morceau d'ensemble*«, »*Le grand prix*«, suchte er das Bedeutendere zu erreichen und kam diesem Ziele auch näher und näher, wenngleich mit seiner bewundernswerthen Leichtigkeit, zu schreiben, sich auch eine gewisse Leichtfertigkeit einstellte. Für London, wohin er im J. 1832 gereist war, componirte er eine Oper »*His first compaigne*« in zwei Acten und ein grosses Tanzpoem »Faust«, welches letztere seinen Beruf zum Balletcomponisten unzweifelhaft darthat. 1833 war er wieder in Paris, wo am 17. September seine dreiactige Oper »*Le proscrit*« aufgeführt wurde, welcher ein Jahr später »*Le châlet*« folgte und A.'s Ruf auch nach Deutschland trug. In beiden Werken zeigte er sich selbstständiger als bisher und begann einen originalen Styl, gegenüber dem gäng und gäbe gewordenen Auber'schen, mehr und mehr zu entfalten. Einige Ballets, in denen die Schwestern Elsler mit glänzendem Erfolg auftraten, brachten seine Musik auch in die Räume der Grossen Oper, bis ihn 1836 der »Postillon von Lonjumeau« wieder zur *Opéra comique* führte, welche der Schauplatz seiner grössten Triumphe wurde. Von Paris aus zog diese Oper auf alle Bühnen Europas, wurde allenthalben mit dem grössten Beifall aufgenommen und ist noch heutigen Tages ein gern gesehenes Repertoirestück. Im »Postillon« und in dem Ballet »Giselle« zeigt sich A.'s productives Talent auf dem Gipfelpunkt seines Könnens, und es ist nicht zu läugnen, dass, wenn diese Werke eine ebenso grosse Tiefe des Inhalts und der Empfindung bekundeten, wie sie überaus gewandt und geschickt und mit feiner, lebendiger Auffassung der komischen Pointen componirt sind, sie Meisterarbeiten ersten Ranges sein würden. Die späteren Opern gefielen mehr oder weniger; keine aber vermag den Vergleich mit dem »Postillon« auszuhalten. Es sind dies »Der Brauer von Preston«, »Zum treuen Schäfer«, »Regine«, »Die Königin auf einen Tag«, »Die Rose von Peronne«, »Der König von Yvetot«, »Cagliostro«, »Das Blumenmädchen«, »Der Toreador«, »Giralda«, »Die neue Psyche« u. m. a. Ende 1847 gründete A. aus Humanitätsprincipien mit grossen Kosten eine dritte Opernbühne in Paris, hauptsächlich darauf berechnet, jungen aufstrebenden dramatischen Componisten den schwierigen Weg zum Theater zu ebnen, und erzielte anfangs die lohnendsten Erfolge, bis die Stürme des Jahres 1848 dem schönen Unternehmen ein jähes Ende bereiteten und den Gründer unverdienter Weise in Schulden stürzten, aus denen ihn rastloser Fleiss als Klavierlehrer, als Feuilletonist des *Constitutionel,* der *Assemblée nationale* und der *Gazette musicale* und seine reichlichen Tantièmeeinnahmen nicht so bald wieder herausbrachten. Bereits im J. 1844 war er Mitglied des *Institut de France* geworden, nach dem Tode seines Vaters wurde er 1848 auch Professor der Composition am Conservatoire. Auch in der kirchlichen Musik versuchte er sich Ende der 1840er Jahre nicht ohne Glück, und ausser einigen Psalmen und Motetten sind namentlich zwei Messen

noch jetzt unvergessen in Paris. In dem aus bescheidenen Anfängen 1855 hervorgehenden Unternehmen J. Offenbach's, welcher die *Bouffes parisiens* damals gründete, glaubte er seine 1848 gescheiterte Idee neu erwachsen zu sehen, und er widmete dem Aufschwunge dieses kleinen Theaters mit Eifer und Erfolg seine geachtete journalistische und componirende Feder. Die Buffoopern »Die Nürnberger Puppe« und »*Les pantins de Violette*« sind zugleich die letzten Kundgebungen seines reichen schöpferischen Talents. A. starb, als Mensch wie als Künstler allgemein betrauert, am 3. Mai 1856. In der Geschichte der national-französischen Oper der Gegenwart nimmt A. als Componist seinen Platz dicht hinter Boieldieu und Auber ein; er ist bis jetzt von keinem seiner Nachfolger erreicht, viel weniger übertroffen worden. Seinen gründlichen und vielseitigen Kenntnissen nach hat er allerdings nicht die höchste Stufe erreicht, allein den Platz in zweiter Linie der Bedeutung behauptet er mit Ehren, und es dürfte schwer sein, es ihm in Bezug auf Grazie, Eleganz, feinen Ton des Humors und der Komik, kenntnissreiche und gewandte Behandlung der Singstimmen und des Orchesters gleich zu thun. Dabei war er ein bedeutender und trefflicher Orgel- und Pianofortespieler und ein sehr geschätzter und beschäftigter Lehrer letzteren Instruments. Als Kritiker, wozu er vermöge reicher Kenntnisse und vielseitiger Erfahrung, sowie anerkannter Leistungen, gleichfalls vor vielen Anderen berechtigt war, hat er sich durch viele interessante, Strenge zugleich mit Wohlwollen im schönen Ebenmaasse paarende Artikel mustergiltig ausgezeichnet.

Adam, Johann, geboren in Dresden um 1725, trat als Bratschist in die kurfürstliche Hofkapelle daselbst und gehörte diesem Institute bis 1772 an. Alles Uebrige ist unbekannt. Von ihm existiren noch, theils im Manuscript, theils gedruckt, Symphonien, Oboeconzerte und Balletmusiken, welche ein hervorragenderes Talent bekunden.

Adam, Joh. Ludw., Vater des Adolph Karl A., entstammt einer deutschen Familie. Er ist zu Miettersholz (Depart. Bas-Rhin) am 3. December 1758 geboren. Im Klavierspiel bildete er sich beim Organisten Hepp in Strassburg, in Harfe, Violine und Composition aber autodidaktisch aus. Im J. 1775 kam er nach Paris, wo es ihm gelang, mit Gluck näher und enger bekannt zu werden, sodass sich seinen ersten damaligen Compositionen grösseren Styls sogar die *Concerts spirituels* erschlossen. Im Uebrigen widmete er sich mit Erfolg dem Pianofortеunterricht und der Klaviercomposition und schuf in Verbindung mit einem anderen Musiker, Namens Edelmann, jene berühmt gewordene »*Méthode de Pianoforte*« (deutsch von Czerny, Wien 1826, 3 Thle.), welche sofort von dem neu gegründeten Conservatoire adoptirt wurde. 1797 wurde er selbst als Professor des Pianofortespiels bei diesem Institute angestellt und gehörte demselben bis zum J. 1843, wo er pensionirt wurde, unter den verschiedensten Regierungen an. Eine grosse Reihe trefflicher Künstlernamen nennen sich seine Schüler, wie Benoist, Chaulieu, Kalkbrenner, Lemoine, Hérold (Vater und Sohn) u. s. w. Bereits 1829 war A. zum Ritter der Ehrenlegion ernannt worden; später wurde er General-Inspector der Abtheilungen für Piano. Er erlebte noch die grossen Erfolge seines schnell berühmt gewordenen Sohnes, da er erst am 8. April 1848 starb. Sein Hauptwerk, das seinen Namen noch lange erhalten wird, ist jene Klavierschule, welche, in vielen Tausenden von Exemplaren verbreitet, auch in deutscher, italienischer und spanischer Ausgabe existirt.

Adam, Joh. Ludw., nicht identisch mit dem Vorigen, ist aus der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts als ausgezeichneter Pianist, Flötist und Componist für beide Instrumente bekannt. Werke von ihm tragen die Verlagsorte Paris, Amsterdam und Dresden. — August A., ebenfalls Componist des vorigen Jahrhunderts, dessen Name aber nur durch Flötenquartette erhalten geblieben ist. — Karl Friedrich A., Organist zu Fischbach, Orgel- und Gesangscomponist, und Karl Ferd. A., Cantor und Musikdirector in Leisnig, Componist von Männerquartetten und Veranstalter und Förderer von Männergesangfesten, sind als einigermaassen bekannt gebliebene Namen aus der Gegenwart wenigstens zu nennen.

Adamberger, geboren um 1740, von 1770 bis 1798 k. k. Hofopernsänger in Wien, welcher sich weniger durch seine Stimmmittel als Tenorist, als durch seine, Geschmack und Intelligenz bekundende Art zu singen auszeichnete und berühmt machte.

Grössere Kunstreisen, welche er in den Jahren 1777 bis 1796 nach England und Italien unternahm, benutzte er, um die verschiedensten Methoden der Gesangskunst eingehend zu studiren und zu einer selbständigen Auffassung zu gelangen, zu welchem Zwecke er bei Valesi noch einmal zum Gesangschüler wurde. Hierauf nahm er 1798 von der Bühne Abschied und widmete sich mit dem grössten und anerkanntesten Erfolg der gründlichen Ausbildung von Sängern und Sängerinnen. Er starb hochgeehrt als einer der besten Gesanglehrer damaliger Zeit am 7. Juni 1803. Seine Tochter Antonie A. war die Braut Theodor Körner's; ihren Namen tragen mehrere innige Gedichte dieses Dichters an der Spitze.

Adam de Fulda, geboren um 1460, ein hochgelehrter Mönch, dabei Componist geistlicher Lieder, Contrapunktiker und musikalischer Schriftsteller, dessen 1490 geschriebene umfangreiche Abhandlung »*de Musica*« in 45 Capiteln von grösstem wissenschaftlich-antiquarischem Werthe ist. Der 1. Theil, 7 Capitel umfassend, behandelt Erklärung, Erfindung und Lob der Musik, der 2. in 17 Capiteln die Hand, Stimme, Mutation, Schlüssel, den Schall und Ton, der 3. in 13 Capiteln die Mensural- und Figuralmusik, der 4. in 8 Capiteln die Tonverhältnisse, Consonanzen, Dissonanzen u. s. w. Sein Todesjahr ist unbekannt, doch muss er 1537 und zwar als Bekenner der lutherischen Lehre noch gelebt haben, da er hinter den Schmalkaldischen Artikeln des christlich-evangelischen Concordienbuches unter den Doctoren und Predigern mit aufgeführt ist, »so sich zur Confession und Apologie unterschrieben haben«.

Adam de la Halle oder **de le Hale** nimmt unter den nordfranzösischen Dichtern des Mittelalters, welche man unter dem gemeinschaftlichen Namen *Trouvères* begreift, eine nicht unbedeutende Stelle ein. Für uns gewährt er noch besonderes Interesse, da er in seiner Eigenschaft als Dichter und Musiker, (welche beiden Künste sich übrigens in jenen Tagen noch verbunden mit der des eigenen Vortrages des Erfundenen in der Person des fahrenden Sängers oft vereinigten), auch in dieser letzteren Kunst originell und neu, fast könnte man sagen bahnbrechend, dasteht. Es mag also wohl gerechtfertigt erscheinen, seinem Leben und Streben hier eine kurze Betrachtung zu widmen. Adam de la Halle, oder wie man ihn auch nach einem ihm anhaftenden oder im Scherz angedichteten körperlichen Gebrechen nannte, der »Bucklige von Arras«, wurde in Arras um das Jahr 1240 geboren. Sein Vater war Bürger dieser Stadt und, wie es scheint, von nicht unbeträchtlichem Vermögen, wenigstens liess er seinem Sohne in der Abtei von Vauxcelles eine gute Erziehung geben. Der junge Dichter mag von den scholastischen Künsten der Mönche von Vauxcelles wenig erbaut gewesen sein. Wenigstens nahm er sich Zeit, neben den schwierigen Problemen des Triviums und Quadriviums auch die Reize schöner Zeitgenossinnen einem eingehenden Studium zu unterwerfen. Die Liebe zu einem jungen Mädchen, Maria mit Namen, scheint seine Rückkehr aus dem Kloster Vauxcelles veranlasst zu haben, oder ihr sehr bald gefolgt zu sein. Die Ehe mit ihr krönte seine Wünsche, machte aber auch zugleich seinen Illusionen über den Werth der jungen Gattin ein rasches Ende. Mit grosser Naivetät gesteht er selbst seine Enttäuschung, und beklagt, wie Liebe und Begierde ihn mit falschen Vorspiegelungen betrogen. Bei einer so lebhaften Natur, wie die seinige, lag der Entschluss nicht fern, unter solchen Umständen Frau und Heimath zu verlassen, und wir finden diesen Entschluss wirklich in einem seiner Dramen, dem »*Jus Adan*« d. h. dem Spiel von Adam, ausgesprochen. Doch kann derselbe wohl noch nicht gleich zur Ausführung gekommen sein. Wenigstens wird Adam und sein Vater unter denjenigen Bürgern von Arras genannt, welche wegen innerer Zerrüttungen die Stadt gegen 1266 zu verlassen gezwungen waren. Er zog sich nach Douai zurück und machte seiner traurigen Stimmung in dem Gedichte »*Li congies Adan d'Arras*« (der Abschied Adams) Luft. Die Freude über seine bald erfolgte Rückkehr in die geliebte Vaterstadt hat der Dichter gleichfalls in einer Chanson mit warmem Heimathsgefühl geschildert. Wir können uns nicht versagen, folgende Zeilen als Probe aus dem reizenden Gedichte mitzutheilen:

Da ich die theure Heimath wiedersehe,
Regt sich die Liebe tief mir in der Brust;
Mir scheint, dass selbst die Luft hier süsser wehe,
Die Menschen all' grüss' ich mit neuer Lust.

Später brachte übrigens Adam dennoch seinen Plan, Arras zu verlassen, zur Ausführung. Er begab sich nach Paris und fand in dem Grafen von Artois, Robert II. einen Freund und Gönner. Diesem Fürsten folgte er im J. 1282 nach Neapel, wo er um 1286 starb. Die Stellung Adams unter den Dichtern seiner Zeit scheint eine sehr geachtete, ja hervorragende gewesen zu sein; wenigstens erfahren wir aus dem Munde eines Kunstgenossen, dass der Graf von Artois ihn liebte und ehrte; »denn«, fährt der Dichter fort, »Adam wusste schöne Worte und Gesänge zu erfinden und der Graf wünschte gerade einen solchen Mann um sich zu haben«. Als lyrischer Dichter behandelte Adam die beliebtesten Arten des französischen Liedes damaliger Zeit. In dem Verlaufe desselben »*Jus du Pelerin*« (Spiel vom Pilger), aus dem wir das obige Zeugniss über unseren Dichter mittheilten, heisst es: »Er war vollkommen im Gesange und wusste *Chansons* zu machen und Wechsellieder (*Partures*) und Motetten, welche er in grosser Anzahl dichtete, und Balladen ich weiss nicht wie viele«. Die Hauptbedeutung erlangte Adam jedoch auf dem Gebiete der dramatischen Kunst. Die Entwicklungsphase, welche er in der Geschichte des französischen Dramas bezeichnet, erschöpfend darzulegen, würde hier zu weit führen. Es möge genügen, die wichtigsten Werke Adams kurz aufzuführen, besonders aber eins hervorzuheben, welches das Interesse des Musikers in hervorragendem Maasse erregen muss. Es ist dies das »*Jus de Robin et Marion*«, die erste *Pastorale*, oder wie man es auch genannt hat, die erste komische Oper Frankreichs. Die dramatische Gestaltung des Werkes ist noch höchst einfach und anspruchslos. Marion, eine junge Hirtin, hütet ihre Schafe auf einem Raine und singt ein Lied von Robin, ihrem treuen Liebsten. Ein junger Ritter Aubert kommt vom Turnier die Strasse gezogen, sieht Marion und ist von ihrer Anmuth bezaubert. Er knüpft ein gleichgültiges Gespräch an, welches jedoch bald in eine feurige Liebeswerbung mit dem Versprechen des reichsten Lohnes übergeht. Aber Marion lässt sich durch Nichts von der Treue zu ihrem geliebten Robin abbringen, und der Ritter sieht sich genöthigt, vorläufig von seinen Wünschen abzustehen. Während er sich entfernt, hört man schon aus der Ferne ein fröhliches Lied des jungen Robin, in das Marion jubelnd einstimmt. Er hat Aepfel für sein Mädchen gesammelt und sie halten zusammen ihr einfaches Mahl, bei welchem Marion dem Geliebten die Angriffe des schmucken Ritters auf ihr Herz mittheilt. Robin ist über ihre Treue entzückt und beschliesst die benachbarten Hirten zum Tanze zu laden, und sich zugleich ihrer Hülfe bei einer etwaigen Wiederkehr des gefährlichen Nebenbuhlers zu versichern. Er eilt fort und erhält von den Nachbarn die Zusage, beim Tanze und im Streite ihm zur Seite zu stehen. Unterdessen ist der Ritter wieder zu Marion gekommen. Neue Anträge seinerseits und zurückweisende Antworten ihrerseits. Diesmal aber lässt er sich nicht abweisen, der hinzugekommene Robin erhält tüchtige Schläge, welche er auch trotz seines vorherigen Prahlens ohne grossen Widerstand hinnimmt. Marion wird aufs Pferd gehoben und ungeachtet flehentlichen Bittens fortgeführt. Unterdessen sind auf das Geschrei Robins die Nachbarn herzugeeilt, aber trotz gegenseitiger Aufmunterungen werden keine ernsten Anstalten zur Verfolgung des Entführers getroffen, und die Geliebte dieses Urbilds des Masetto wäre ihm unwiederbringlich verloren, wenn sie nicht selbst durch rührende Bitten den Ritter zu ihrer Freilassung zu bewegen wüsste. Sie eilt in die Arme ihres Bräutigams zurück; heitere Gesänge und Tänze der Hirten schliessen zu allgemeiner Befriedigung das Stück. Man sieht, trotz der Einfachheit der Anlage lässt sich eine gewisse Geschicklichkeit in der Verknüpfung der Scenen und besonders in der Zeichnung der Charaktere nicht verkennen. Bemerkenswerth ist die Art, wie der Dichter mit den Landleuten umgeht. Besonders Robin ist ein feiger, prahlerischer Bursche, und die reichlichen Prügel, welche ihm zu Theil werden, mochten den vornehmen Zuschauern (das Stück wurde zu Neapel am Hofe aufgeführt) eine ritterliche Augenweide sein. Die Hirtin dagegen, als eine Lieblingsfigur romantischer Dichtung, ist mit den anziehendsten Zügen dargestellt. Adam hatte seinem Werke einen volksthümlichem Stoff zu Grunde gelegt. Wir besitzen über den gleichen Gegenstand viele populäre Lieder, aus deren einem sogar wörtliche Entlehnungen nachzuweisen sind. Andere mögen wieder erst auf Veranlassung des Stückes entstanden sein. Dasselbe scheint nämlich einen ausserordentlichen Beifall

gehabt zu haben, welcher ihm über hundert Jahre treu blieb. Aus einer Urkunde vom Jahre 1392 sehen wir, dass es bis dahin in der Stadt Angers Sitte war, das Stück jährlich zur Pfingstzeit aufzuführen. Das »*Ils s'aiment comme Robin et Marion*« wird noch heute sprichwörtlich gesagt, so wie auch manche alte Lieder im Volke an unser Liebespaar erinnern. Ausser »Robin und Marion« ist als dramatisches Werk noch »*Li jus Adan*« (das Spiel von Adam) zu nennen, in welchem der Dichter in poetischer Weise sein eigenes häusliches Elend auf die Bühne bringt. Wir hatten schon oben Gelegenheit, daraus einiges für Adams Gattin durchaus nicht Schmeichelhafte anzuführen. Auch in dieser Farce ist der Dialog mit eingestreuten Gesängen untermischt. Ausser kleineren Gedichten lyrischer Gattung bliebe uns noch der oben erwähnte Abschied Adams von seiner Vaterstadt und ein Gedicht auf Karl von Anjou, König von Neapel, zu nennen. Ein vollständiges Bild Adams als Musiker wie als Dichter zu geben, möchte ohne eine eingehende Schilderung der Kunst seiner Zeit kaum möglich sein. Wir behalten uns vor, in einer Gesammtdarstellung der französischen mittelalterlichen Musik unter einem besonderen Artikel, auf ihn zurückzukommen, und begnügen uns hier nur zu bemerken, dass er in den für eine Stimme geschriebenen Liedern und dramatischen Gesangstücken melodisch glückliche Erfindung zeigt. In diesen mag er dem besten Führer zu aller echten Liedbildung, dem Volksgesange, gefolgt sein. Anders dagegen, wo die Form oder die Laune des Dichters ihn zu mehrstimmigem Satze veranlasste. Dieses ist vorzüglich in den Rondels und Motetten der Fall, und hier erhebt sich Adam durchaus nicht über die ungelenke Harmonie und Stimmführung, wie sie die Zeit für die wahre Nachbildung antiker Muster am geeignetsten hielt. — Die dramatischen Stücke A.'s sind von Monmerqué und Michel im »*Théâtre Français au moyen âge*« herausgegeben, wo sich auch eine vortreffliche Skizze seines Lebens, so wie eine Darstellung seiner Thätigkeit als Musiker von Bottée de Toulmon findet. Auch Fétis hat in seinem *Dictionnaire* diesem Dichter einen eingehenden Artikel gewidmet. F. Hüffer.

Adam de St. Victor, Kanonikus des Augustinerordens in der Abtei St. Victor zu Paris, wo er am 8. Juli 1177 gestorben ist, wird als ein seinerzeit bekannter Componist von Sequenzen und anderen Kirchengesängen genannt.

Adami da Bolsena, Andrea, päpstlicher Kapellmeister und Professor der Musik in Rom, ist 1664 in Bolsena geboren und von seinem Vater ausgebildet worden. Auf Empfehlung des Cardinals Ottoboni, bei dem er zuerst als Musiker fungirte, wurde er vom h. Vater in den zu Anfang erwähnten Eigenschaften angestellt und schrieb das für die Geschichte der päpstlichen Kapelle wichtige Werk »*Osservazioni per ben regolare il Coro dei Cantori della Capella Pontificia, tanto nelle funzioni ordinarie, che straordinarie*« (Rom 1711. 4. 216 Seiten mit 12 Porträts). A. starb hochgeachtet und berühmt am 22. Juli 1742. Wegen einer Pfründe an der Kirche Santa Maria Maggiore wurde er auch Abbate A. genannt; er kommt auch unter dem Namen A. da Volterra vor.

Adami, Ernst Daniel, ein Mann von vielseitig gelehrtem und auch musikalisch gründlichem Wissen, wurde am 19. Novbr. 1716 in Zduny, in der jetzigen Provinz Posen, geboren; er war zuerst Conrector, Cantor und Musikdirector in Landshut und endlich Pastor zu Pommerswitz in Oberschlesien, wo er am 29. Juni 1795 starb. Wichtig von ihm ist eine »Philosophische Abhandlung von der göttlichen Schöne der Gesangsweise in geistlichen Liedern bei öffentlichem Gottesdienste« (Lpz. 1775. 8.), wodurch er correspondirendes Mitglied der gelehrten, von Mizler gestifteten Gesellschaft der musikalischen Wissenschaften wurde, sowie eine schon 1750 erschienene akustische Schrift »Vernünftige Gedanken über den dreifachen Wiederschall vom Eingang des Adersbachischen Steinwaldes im Königreich Böhmen«.

Adami, Lisette, eigentlich Lisette Adam, wurde im J. 1820 in Baden geboren und zeichnete sich als fertige und verwendbare dramatische Sängerin in ihrem Engagement an westdeutschen Bühnen, sowie auf Gastspielreisen aus.

Adams, David, geboren zu Berlin, erhielt 1661 vom Kurfürsten Friedrich Wilhelm ein Jahresstipendium von 100 Thalern, um sich auf Reisen innerhalb dreier Jahre auf der Harfe und Gambe zu vervollkommnen. Im J. 1670 wurde er als kur-

fürstl. brandenburgischer Kammermusikus angestellt, verliess aber schon 1672 diese Stellung, um nach England zu gehen, von wo an weitere Nachrichten fehlen.

Adams, Eduard, Vater des Vorigen, seit dem 26. September 1638 kurfürstl. brandenburgischer Kammermusikus und Harfenist zu Berlin, starb als solcher 1659.

Adams, Thomas, geboren 1783 wahrscheinlich zu London, über dessen Lebensumstände nähere Daten fehlen. Von ihm Klavierconzerte, eine Anweisung für Anfänger im Pianofortespiel und eine Belehrung über die Grundlagen der Psalmodie, sämmtlich in London veröffentlicht.

Adamsapfel (*pomum Adami*), Bezeichnung für den bei den Männern stärker entwickelten und daher aussen am Halse mehr hervortretenden Theil des Kehlkopfs.

Adamus Dorensis, Abt des Cisterzienserklosters bei Hereford in England, geboren zu Anfang des 12. Jahrhunderts in Dover, war einer jener musikalisch gebildeten Geistlichen damaliger Zeit, welche mit Eifer die Musik als Mittel zur Sittlichkeit und Veredelung in ihren Gebieten pflegten. Von ihm ein Tractat »*Rudimenta musices*«.

Adcock, Jacob, geboren 1778 zu Eton in England, schrieb zahlreiche Glees (mehrstimmige Gesänge), welche zu damaliger Zeit beliebt und verbreitet waren. Er ist vielleicht ein Sohn des englischen Tonkünstlers Abram A., von dem aber nur ein Porträt, gestochen von Bickham zu London (vor 1750), sonst nichts Näheres erhalten geblieben ist.

Addalaldus war nach einer alten, in Paris befindlichen, der Schriftform nach auf die Zeit Karls des Grossen hinweisenden Inschrift um 800 Diakonus und Musikmeister zu Argenteuil, einem mit einer Mädchenschule verbundenen Kloster, in dem auch Gesang gelehrt wurde.

Addison, Joseph, englischer Dichter, Gelehrter und Staatsmann, geboren den 1. Mai 1672 zu Milston in Wiltshire, gestorben den 17. Juni 1719 zu Hollandhouse bei Kensington und in der Westminsterabtei beigesetzt, hat bereits in jedem biographischen Lexikon seine hervorragende Stelle gefunden, darf aber in einem musikalischen Conversations-Lexikon nicht übergangen werden, da er als Begründer der englischen Nationaloper zu betrachten ist. Denn er dichtete 1707 den ersten englischen Original-Operntext »Rosamunde«, welcher damals von Thomas Clayton, später, 1730, von Th. A. Arne in Musik gesetzt wurde. Ausserdem schrieb er für die Wochenschrift »*The Spectator*« u. A. auch viele kritische Aufsätze über Kirchen- und Opernmusik in England, welche allerdings den gelehrten, feingebildeten Schriftsteller, aber auch den musikalischen Dilettanten deutlich verrathen.

Addition, die harmonische, ist eine Rechnungsart (s. Harmonische Rechnungsarten), welche die arithmetisch in zwei oder mehren Proportionen ausgedrückten Tonintervalle zu einem Proportionsausdrucke, d. h. zu einem Intervalle zusammenzählt. Diese Zusammenzählung kann vor allen Dingen nur mit gleichartigen d. h. auf- und auf oder ab- und absteigenden Intervallen geschehen, weil selbstredend zu einem aufsteigenden Intervall, z. B. zur aufsteigenden Quarte *G* . . . *c*, der aufsteigende Ton *c* . . . *d* wohl hinzugefügt werden kann, was dann das Intervall *G* . . . *d*, die Quinte von *G*, giebt; aber nicht zur aufsteigenden Quarte *G* . . . *c* die absteigende Terz *c* . . . *A*, welche Intervallenzusammenschiebung nur einen ganzen Ton *G* . . . *A* als Rest lässt. Diese letztere Art der Intervallenvereinigung fällt in das Bereich der Subtraction der Verhältnisse (s. d.). Als Vorbemerkung zur Addition der Verhältnisse mag hier noch bemerkt werden, dass man die Rationen einer Proportion sich am klarsten als Längen von Saiten vorstellt, welche Töne erzeugen. Die erste Ration entspricht der Grösseneinheit, der Octave, und die zweite dem Saitentheil derselben, welcher den innerhalb der Octave liegenden Ton erzeugt; wesshalb in einem Bruche, der die Proportion ersetzt, stets die erste Ration als Nenner und die zweite als Zähler gesetzt werden muss. Leicht ist es an solchen Proportionen zu erkennen, wenn sie das Intervall einer Octave innehalten, indem die Rationen unter sich dann das Verhältniss 2 : 1 oder 1 : 2 nicht überschreiten dürfen. Alle Verhältnisse ausserhalb dieser Grenze, z. B. 9 : 2 oder 9 : 19, müssen als die Octave überschreitend der Klarheit halber auf

die Octave zurückgeführt werden, was man durch die Reduction der Verhältnisse (s. d.) bewirkt. — Die Addition der Verhältnisse führt man praktisch aus, indem man: *a.* einfach die entsprechenden Proportionsglieder multiplicirt; oder *b.* die solche Proportionen darstellenden Brüche mit einander multiplicirt; oder *c.* die Logarithmen derselben addirt. Die Gründe, wesshalb diese Ausführung (Multiplication etc.) eine wirkliche Addition der Intervalle ist, finden sich leicht, wenn man das Wesen der Logarithmen studirt und mit der arithmetischen Intervallendarstellung vergleicht. — Als erklärendes Beispiel mag folgendes dienen: Die Quinte *c*...*g* = 3 : 2 + die grosse Terz *g*...*h* = 5 : 4 geben 5 × 3 : 4 × 2 = 15 : 8, die Septime; oder dasselbe in Brüchen: $\frac{3}{2}$ (die Quinte) + $\frac{5}{4}$ (die Terz) = $\frac{5 \times 3}{4 \times 2}$ = $\frac{15}{8}$; oder dasselbe in Logarithmen:

$$\begin{array}{rl} 0{,}4771212\tfrac{1}{2} & \ldots\ 0{,}3010300\ + \\ 0{,}6989700 & \ldots\ 0{,}6020600 \\ \hline 1{,}1760912\tfrac{1}{2} & \ldots\ 0{,}9030900 = \tfrac{15}{8}. \end{array}$$

Neulingen in der musikalischen Rechenkunst kann es leicht passiren, dass sie zu scheinbar falschen Resultaten durch die Addition gelangen, z. B. wenn sie die kleinen Terzen *H*...*d* und *d*...*f* zusammenzählen. Sie können leicht dazu kommen und sagen: die kleine Terz *H*...*d* = 6 : 5 +
× ×
die kleine Terz *d*...*f* = 6 : 5 giebt
die verminderte Quinte *H*...*f* = 36 : 25. Diese aber ist in der That gleich 64 : 45. — Die Verschiedenheit hat ihren Grund darin, dass eine falsche Darstellung der kleinen Terzen natürlich auch zu einem falschen Resultate für die verminderte Quinte führen muss. Die kleine Terz *H*...*d*, bestehend aus

dem Halbton *H*...*c* = 16 : 15 +
× ×
dem grossen Ganzton *c*...*d* = 9 : 8 giebt
das Verhältniss | 144 : 120
welches, reducirt durch 24,
den Werth dieser kleinen Terz *H*...*d* auf | 6 : 5 feststellt; und die kleine Terz *d*...*f*, bestehend aus

dem kleinen ganzen Tone *d*...*e* = 10 : 9 +
× ×
dem Halbton *e*...*f* = 16 : 15 giebt
das Verhältniss | 160 : 135
das, reducirt durch 5,
den Werth dieser kleinen Terz *d*...*f* auf | 32 : 27 ergiebt.
Die Addition der kleinen Terz *H*...*d* = 6 : 5 +
× ×
der kleinen Terz *d*...*f* = 32 : 27 giebt
aber | 192 : 135
das, reducirt durch 3,
für die verminderte Quinte | 65 : 45, das richtige Verhältniss, herausstellt. — Das Unrichtige des ersten Productes kam also von der Unrichtigkeit der gegebenen oder als richtig angenommenen Factoren her, in denen man die verschiedenen Ganztöne, deren Unterschied die Akustik (s. d.) erhellt, nicht beachtet hatte. — Wenn das Facit zweier oder mehrer Intervalle die Octave überschreitet, so ist zwar das Intervall ein in der That grösseres als eine Octave; da aber jede Grösse innerhalb einer Octave (s. d.) herstellbar ist, so giebt die Addition der Verhältnisse — das Schätzenswerthe in dieser arithmetischen Intervallendarstellung besteht eben darin, dass sie mit der umfangreichen Zifferzahl eine Bestimmungsschärfe giebt, wie keine andere Intervallenfassung — die überschaulichste, kürzeste und correcteste

Intervallenzusammenfügung in der Normaltongrösse, der Octave. — Schon die Chinesen, früher als die Griechen, wahrscheinlich durch die Saitenverhältnisse der verschiedenen Töne darauf gebracht, kannten diese Bestimmungsschärfe und gebrauchten sie bei ihren Calculen in einer Ausdehnung, die sie zu Resultaten führte, welche den heutigen Forschungen fast gleich sind. Sie lernten aus diesem arithmetisch harmonischen Calcul nicht allein die feste Darstellung der zusammengezählten Intervalle in einer Octave genau erkennen und messen, sondern auch die praktisch gewonnene Erfahrung der scheinbaren Unregelmässigkeiten, welche die Addition gleichartiger Intervalle, z. B. Quinten, Quarten, Terzen etc., bis zur annähernden Wiederholung des Ausgangstones in höherer Tonlage erzeugten. Hier nur weiterhin die Addition von zwölf nach einander folgenden Quinten als Beispiel. Dieselbe giebt klar die Differenz des Anfangs- und Ausgangstones und lehrt die Unendlichkeit in der Tonfortschreitung, welche in einer anderen (der Quarten-) Folge zwar ihre Ergänzung findet, aber, um in kleineren Grenzen menschlich fassbar zu werden, durch die sogenannte Temperatur (s. d.) unorganisch beschränkt werden muss. In welchem Maasse diese Beschränkung stattfinden kann, oder nach sich selbst gesetzten Regeln stattfinden muss, — dieses festzustellen wird durch die Addition der Verhältnisse möglich, indem sie uns eine theilbare Grösse in bestimmter Form bietet. — Diese Addition mehrer Verhältnisse kann auf zweierlei Weise ausgeführt werden, entweder nach einander oder gleichzeitig. Die erstere Art, d. h. nach einander, ist die anwendbarste, indem man dort, sobald das Product die Octave überschreitet, dasselbe auf das entsprechende Intervall innerhalb der Octave reducirt, z. B. die Quinte

I $c\ldots g$ =	3 : 2	=	0,4771212½	… 0,3010300	
	× ×				
+ II $g\ldots\bar{d}$ =	3 : 2	=	0,4771212½	… 0,3010300	
$c\ldots\bar{d}$ =	9 : 4	=	0,9542425	… 0,6020600	
	× ×				
reducirt	1 : 2	=	0,0000000	… 0,3010300	
giebt $c\ldots d$ =	9 : 8	=	0,9542425	… 0,9030900	
	× ×				
+ III $d\ldots a$ =	3 : 2	=	0,4771212½	… 0,3010300	
giebt $c\ldots a$ =	27 : 16	=	1,4313637½	… 1,2041200	
	× ×				
+ IV $a\ldots\bar{e}$ =	3 2	=	0,4771212½	… 0,3010300	
$c\ldots\bar{e}$ =	81 : 32	=	1,9084850	… 1,5051500	
	× ×				
reducirt	1 : 2	=	0,0000000	… 0,3010300	
giebt $c\ldots e$ =	81 : 64	=	1,9084850	… 1,8061800	u. s. f.

Um nun in grösstmöglicher Kürze eine längere Folge gleicher Intervalle zusammenzuzählen, kann man, die Reduction umgehend oder dieselbe mit der Addition verbindend, verfahren, indem man das Ergänzungsintervall des zu addirenden innerhalb der Octave von dem gegebenen Verhältniss subtrahirt, sobald die Addition der Intervalle die Octave überschreiten würde; z. B. zu der Quinte $c\ldots g$ ist das Ergänzungsintervall die Quarte $g\ldots\bar{c}$. Die Quinten $c\ldots g + g\ldots\bar{d}$ würden die None $c\ldots\bar{d}$ geben. Subtrahirt man nun von der Quinte $c\ldots g$ die Quarte $g\ldots d$, so muss man ohne Reduction das der None entsprechende Intervall innerhalb der Octave, den Ganzton $c\ldots d$, erhalten. — Hier mag noch die Folge von zwölf Quinten in dieser Art addirt als Beispiel einen Platz finden, da sie zugleich ausser der natürlich ins Unendliche fortschreitenden Tonbildung etc. die Verschiedenheit dieser Intervalle bei einem Vergleich mit unseren in der Octave ähnlichen festgestellten klar offenbart.

	I $c : g$ =	3 :	2 = 0,4771212½…0,3010300	$c \dots g$ =	3 : 2
		×	×		
+	II $g : \overline{d}$ =	3 :	4 = 0,4771212½…0,6020600		
	$c : \overline{d}$ =	9 :	8 = 0,9542425 …0,9030900	$c \dots d$ =	9 : 8
		×	×		
+	III $\overline{d} : \overline{a}$ =	3 :	2 = 0,4771212½…0,3010300		
	$c : \overline{a}$ =	27 :	16 = 1,4313637½…1,2041200	$c \dots a$ =	5 : 3
		×	×		
+	IV $\overline{a} : \overline{\overline{e}}$ =	3 :	4 = 0,4771212½…0,6020600		
	$c : \overline{\overline{e}}$ =	81 :	64 = 1,9084850 …1,8061800	$c \dots e$ =	5 : 4
		×	×		
+	V $\overline{\overline{e}} : \overline{\overline{h}}$ =	3 :	2 = 0,4771212½…0,3010300		
	$c : \overline{\overline{h}}$ =	243 :	128 = 2,3856062½…2,1072100	$c \dots h$ =	15 : 8
		×	×		
+	VI $\overline{\overline{h}} : \overline{\overline{\overline{fis}}}$ =	3 :	4 = 0,4771212½…0,6020600		
	$c : \overline{\overline{\overline{fis}}}$ =	729 :	512 = 2,8627275 …2,7092700	$c \dots fis$ =	25 : 18
		×	×		
+	VII $\overline{\overline{\overline{fis}}} : \overline{\overline{\overline{\overline{cis}}}}$ =	3 :	4 = 0,4771212½…0,6020600		
	$c : \overline{\overline{\overline{\overline{cis}}}}$ =	2187 :	2048 = 3,3398487½…3,3113300	$c \dots cis$ =	25 : 24
		×	×		
+	VIII $\overline{\overline{\overline{\overline{cis}}}} : \overline{\overline{\overline{\overline{gis}}}}$ =	3 :	2 = 0,4771212½…0,3010300		
	$c : \overline{\overline{\overline{\overline{gis}}}}$ =	6561 :	4096 = 3,8169700 …3,6123600	$c \dots gis$ =	25 : 16
		×	×		
+	IX $\overline{\overline{\overline{\overline{gis}}}} : \overline{\overline{\overline{\overline{\overline{dis}}}}}$ =	3	4 = 0,4771212½…0,6020600		
	$c : \overline{\overline{\overline{\overline{\overline{dis}}}}}$ =	19683 :	16384 = 4,2940912½…4,2144200	$c \dots dis$ =	75 : 64
		×	×		
+	X $\overline{\overline{\overline{\overline{\overline{dis}}}}} : \overline{\overline{\overline{\overline{\overline{ais}}}}}$ =	3	2 = 0,4771212½…0,3010300		
	$c : \overline{\overline{\overline{\overline{\overline{ais}}}}}$ =	59049 :	32768 = 4,7712125 …4,5154500	$c \dots ais$ =	245 : 144
		×	×		
+	XI $\overline{\overline{\overline{\overline{\overline{ais}}}}} : \overline{\overline{\overline{\overline{\overline{\overline{eis}}}}}}$ =	3 :	4 = 0,4771212½…0,6020600		
	$c : \overline{\overline{\overline{\overline{\overline{\overline{eis}}}}}}$ =	177147 :	131072 = 5,2483337½…5,1175100	$c \dots eis$ =	245 : 192
		×	×		
+	XII $\overline{\overline{\overline{\overline{\overline{\overline{eis}}}}}} : \overline{\overline{\overline{\overline{\overline{\overline{\overline{his}}}}}}}$ =	3 :	2 = 0,4771212½…0,3010300		
	$c : \overline{\overline{\overline{\overline{\overline{\overline{\overline{his}}}}}}}$ =	531441 :	262144 = 5,7254550 …5,4185400	$c \dots his$ =	48 : 25

Die Octave $c \dots \overline{c}$ wird jedoch angenommen als 2 : 1.

Die Vergleichung (s. d.) beider Intervalle : $\frac{531441}{262144}$ und $\frac{2}{1}$ ergiebt nun aber

$$\frac{531441}{262144} \times \frac{2}{1} \Big| \; 1062882 : \begin{cases} 531441 = \; ^2/_1 & \text{als kleineres Intervall; und} \\ 524288 = \frac{531441}{262144} & \text{als grösseres Intervall.} \end{cases}$$

Die Subtraction des kleineren Intervalles vom grösseren ergiebt als Differenz 531441 : 524288, das pythagoräische Komma, um welches das Intervall, welches zwölf addirte Quinten geben, grösser als die Octave ist. — Die andere Art, in der gleichzeitig die Addition ausgeführt wird, gestattet zwar nicht den Prozess der allmäligen Vergrösserung des Intervalls im Vergleich mit seinem ähnlichen in der Octave zu verfolgen, führt aber am schnellsten mit der Reductionsumgehung zum Ziele. Dieses auf die ersten sechs Quinten angewandt, giebt:

$c \ldots g = 3:2\ (^3/_2) + g \ldots \bar{d}\ (g \ldots d) = 3:4\ (^3/_4) + \bar{d} \ldots \bar{a}\ (d \ldots a) = 3:2\ (^3/_2) +$
$\bar{a} \ldots \bar{\bar{e}}\ (a \ldots e) = 3:4\ (^3/_4) + \bar{\bar{e}} \ldots \bar{\bar{h}}\ (e \ldots h) = 3:2\ (^3/_2) + \bar{\bar{h}} \ldots \bar{\bar{\bar{fis}}}\ (h \ldots fis) = 3:4\ (^3/_4)$

$$= 3:2 \times 3:4 \times 3:2 \times 3:4 \times 3:2 \times 3:4 =$$

$$\frac{3 \times 3 \times 3 \times 3 \times 3 \times 3}{2 \times 4 \times 2 \times 4 \times 2 \times 4} = \frac{729}{512} = 729:512;$$

was also *c . . . fis* in einer Octave gleich dem Verhältniss 729 : 512 ergiebt, während *c . . . fis* in der That 25 : 18 ist. C. Billert.

Addolorato (ital.), schmerzlich, traurig.

Adelbert von Prag, der Heilige, Apostel der Preussen, 950 zu Prag geboren, Sohn eines vornehmen Böhmen, Slawnik, studirte in der Schule des Moritzklosters zu Magdeburg und wurde 983 Bischof von Prag. Später ging er bis 993 nach Rom, dann nach Ungarn, wo er das Christenthum predigte und den Prinzen, nachherigen König Stephan den Heiligen 995 zu Gran taufte. Er besuchte darauf die Klöster zu Tours und Fleury und reiste endlich, zum Erzbischof von Gnesen ernannt, 996 zum Herzog Boleslav nach Polen. Mitten in seinen Bestrebungen, von hier aus die heidnischen Preussen zum Christenthum zu bekehren, ward er 997 auf Anstiften der Götzenpriester bei Fischhausen überfallen und erstochen. Sein Leichnam wurde vom Herzog Boleslav um einen hohen Preis ausgelöst und in Gnesen beigesetzt, von wo ihn 1034 Herzog Brzetislaw nach Prag entführte. Vom Papste heiliggesprochen, ist sein Gedächtnisstag der 1. Juni. Er wird für den Dichter und Componisten des altpolnischen Schlachtgesangs *Bòga Rodzica* gehalten; ausserdem wird ihm ein Gesang nach Art einer Litanei in slavonischer Sprache zugeschrieben, den Mart. Gerbert in seinem Werke »*De cantu et musica sacra*« in lateinischer Uebersetzung aufführt.

Adelboldus (auch Adelpoldus), ein musikalisch gebildeter Geistlicher aus Friesland, Kanonikus zu Lobies im Lütticher Sprengel und Kanzler des Kaisers Heinrich II. Starb als Bischof von Utrecht 1027. Seine Schrift »*Adelboldi Musica*« beschäftigt sich mit Forschungen über die Bestimmung der Consonanzen und Theilung des Monochords und ist im 1. Theil von Gerbert's »*Script. eccles.*« abgedruckt.

Adelburg, August, Ritter von, einer der bedeutendsten Violinvirtuosen der Gegenwart, wurde 1833 in Constantinopel geboren und erhielt eine feinwissenschaftliche Bildung, um, nach dem Wunsche seines Vaters, die diplomatische Laufbahn einzuschlagen. Von heftiger Liebe zur Musik getrieben, widmete er sich 1850 bis 1854 bei Mayseder in Wien dem Violinspiel und bei mehreren anderen Lehrern der Theorie und dem musikalischen Satze. Obwohl er zunächst nur als Violinist und als Componist für sein Instrument grosses und gerechtfertigtes Aufsehen erregte, so zeigte er sich doch bald auch als vielseitig gebildeter gründlicher Musiker, so namentlich durch seine Streichquartette Op. 16 bis 19 und durch seine grosse national-ungarische Oper »Zrynyi«, welche 1866 in Pesth aufgeführt, mit seltenem Enthusiasmus aufgenommen wurde und noch heutigen Tages ein glänzendes Repertoirstück des dortigen Nationaltheaters ist. Früher vielfach auf Kunstreisen, lebt A. jetzt abwechselnd in Wien und Pesth.

Adelgasser, Ant. Cajetan, im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts in Bayern geboren, wurde vom Kapellmeister Eberlin in Salzburg zu einem tüchtigen Klavierspieler und Organisten gebildet und in letzterer Eigenschaft gegen 1750 in der Kapelle des Erzbischofs von Salzburg angestellt. Er schrieb viele Messen und andere Kirchenstücke, welche, so beliebt sie damals waren, ihren Werth nicht lange behaupten konnten.

Adeline, Mlle., seit 1780 eine berühmte Sängerin der Pariser Italienischen Oper, die sie 1805, noch im Vollbesitz ihrer umfangreichen schönen Mittel, wieder verliess und mit dem Privatleben vertauschte. Ihre Stimme reichte bis zum dreigestrichenen *f* und war von staunenswerther Volubilität, wie auch noch viele eigens für sie componirte ausserordentlich schwierige Arien damaliger Zeit beweisen.

Adelung, Christian Friedrich, geboren um 1758, wurde 1793 an der Sophienkirche zu Berlin als Cantor und Organist angestellt. Als solcher gründete er einen

Gesangverein, mit dem er zeitweise Aufführungen guter Kirchenmusik veranstaltete. Er starb am 23. November 1807.

Adenez, le roi, gegen 1260 Menestrel und Waffenherold (*roi d'armes*) am Hofe Herzog Heinrichs von Brabant, war als Dichter und Virtuose auf mehreren damals gebräuchlichen Instrumenten hochgeehrt.

Adept (a. d. Latein.), ein in die tiefsten Geheimnisse der Kunst und Wissenschaft Eingeweihter, im Gegensatz zu den Laien und Dilettanten.

Adhémar, auch Adzémar, Guillaume, berühmter Troubadour des 12. Jahrhunderts, war zu Marvejols (im jetzigen Languedoc) geboren und besuchte die Edelhöfe der Grossen, um als Sänger und Dichter seinen Unterhalt zu erwerben, die einzige Beschäftigung, welche einem verarmten Edelmann zu jener Zeit neben dem Kriegshandwerk wohl anstand. Des umherziehenden Lebens endlich müde, wurde er Mönch und starb als solcher. Die Pariser Bibliothek ist im Besitz seiner ausführlichen geschriebenen Biographie, welcher noch fünf seiner Canzonen angefügt sind. F. Diez giebt die Zahl der uns von A. überhaupt erhaltenen Lieder auf über 20 an. In derselben Biographie wird noch eines Adzémar de Roca Ficha, Troubadours derselben Zeit, Erwähnung gethan, von welchem ebendort gleichfalls eine Canzone vorhanden ist.

Adhémar, Abel, Graf d', geboren 1812 in Paris, ein talentvoller, feingebildeter Musikliebhaber und Dilettant, der seinerzeit mit einigen charakteristischen, im dramatischen Ton bombastisch gehaltenen Romanzen, welche von den Baritonisten und Bassisten mit Vorliebe gesungen wurden, in Frankreich, Italien und Deutschland Aufsehen machte. Noch jetzt werden einige dieser melodischen, aber aller Wahrheit und Gefühlstiefe baren Compositionen gesungen. A. starb im J. 1851 in seiner Geburtsstadt.

Adiaphonon, ein im J. 1819 von dem Uhrmacher Franz Schuster in Wien erfundenes sechsoctaviges Tasteninstrument, dessen Ton orgel- oder harmonicaartig klingt. Mittelst einer Claviatur wurden Stahlstäbe gerissen und so zum Klingen gebracht. Sein grösster Vorzug war seine Unverstimmbarkeit, woher wohl auch sein Name. Gegenwärtig ist es bereits verschollen und gehört nur noch der Geschichte des Instrumentenbaues an.

Adimari, Luigi, ein kunstgebildeter italienischer Edelmann, geboren den 3. September 1644 in Neapel, gestorben 22. Juni 1708 zu Florenz. Obwohl vorzugsweise als lyrischer und dramatischer Dichter berühmt, componirte er unter anderen Musikstücken auch eine Oper, »*Roberto*«, welche auf vielen Bühnen seines Vaterlands mit grossem Beifall aufgeführt wurde.

Adirato, oder *con ira* (ital.), mit raschem, erregten Vortrag.

Adjuvant (a. d. Latein.), der Gehülfe oder Vertreter des Cantors und des Organisten in kleinen Städten oder Landgemeinden, welcher in dieser Eigenschaft mitunter auch fest besoldet ist. Sodann sind Adjuvanten auch die Mitglieder der Gemeinde, welche bei Musikaufführungen oder festlichen Gelegenheiten in der Kirche den Cantor und den Organisten als Sänger oder Instrumentalisten freiwillig unterstützen.

Adler, Georg, ist nur noch dem Namen nach aus vielen seiner bis zur Zeit erhaltenen Compositionen für Orchester und für Gesang bekannt, welche vortheilhaft für sein Wissen und musikalisches Talent sprechen.

Adler, Joseph, Cantor zu Dyhrenfurth in Schlesien, geboren 1752, gestorben den 13. April 1814 an genanntem Orte, war ein Schüler des rühmlichst bekannten Pfarr-Organisten Franz Otto in Glaz und in Folge dessen selbst ein ausgezeichneter Organist.

Adler, Vincent, ein jüngerer, in Paris lebender, aus der Schule Stephen Heller's hervorgegangener Pianist von ungarischer Herkunft. Er verdient wegen seiner interessanten Pianoforte-Compositionen, welche als Salonstücke der besten Art zu bezeichnen sind, höhere Beachtung.

Ad libitum (lat., ital. *a piacere*), abgekürzt *ad lib.*, bedeutet als Vortragsbezeichnung nach Willkür, nach Gutdünken, womit dem Ausführenden vollkommene Freiheit in Bezug auf Tempo und Tact gegeben ist (s. *a capriccio*).

Ueber Cadenzen und Fermaten gesetzt, bedeutet es ausserdem, dass es dem Sänger oder Spieler überlassen bleibt, diese Cadenz auszuführen oder nicht. Eben so auf Notentiteln, dass die so bezeichneten Instrumente ohne erheblichen Nachtheil für die Wirkung auch weggelassen werden können. Z. B. *Duo* für Pianoforte und Horn oder Violoncello *ad lib.* würde heissen, eines der beiden letzteren Instrumente sei zu wählen. Oder: Ouvertüre, arrangirt für Pianoforte und Violine *ad lib.*, soviel wie: das Stück kann auch auf dem Klavier ohne Begleitung ausgeführt werden. — Kommt auch häufig in Orchester-Partituren mit Rücksicht auf kleinere Orchester vor, um die ebenfalls entbehrlichen Instrumente zu bezeichnen.

Adlung (Adelung), Jacob, ist nach seiner Selbstbiographie zu Bindersleben bei Erfurt am 14. Juni 1699 geboren und studirte in Erfurt und Jena Theologie und Philosophie. Musikalische Bildung gewann er erst 1720 als Student, wo er in Erfurt bei dem Organisten Christian Reichard wohnte und von diesem im Pianoforte-, namentlich aber im Orgelspiel und in der Theorie unterrichtet wurde. Er gewann diesen Studien, in denen sich sein Beruf für die Musik glänzend entfaltete, so grossen Geschmack ab, dass er, trotz der anderen ihm vorschwebenden Lebensziele, unablässig und vielseitig sich weiter bildete. Als Professor am Rathsgymnasium in Erfurt angestellt, liess er sich von dortiger Stadtbehörde nicht ohne Widerstreben, weil er seinem Brodstudium nicht untreu werden wollte, zugleich mit der Organistenstelle an der evangelischen Raths- und Predigerkirche bekleiden und wurde als einer der Meister des Orgelspiels hoch geehrt. Im J. 1736 verlor er durch einen Brand Hab und Gut und sah sich nun vollends genöthigt, vermittelst der Kunst wieder zu Vermögen zu kommen. Er wirkte nun als Lehrer, Schriftsteller und Instrumentenmacher noch 26 Jahre segensreich und starb am 5. Juli 1762. Er hat in dem Zeitraum von 34 Jahren 218 Personen im Klavierspiel und 284 in Sprachen und Wissenschaften unterrichtet, 16 Klaviere gebaut und viele Schriften geschrieben, von denen drei für die Musikliteratur von Wichtigkeit geworden sind, nämlich »Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit u. s. w.« mit 8 Kupfertafeln (Erfurt 1758, 2. Aufl. von Joh. Ad. Hiller. Lpz. 1783), ferner »*Musica mechanica Organoedi*, oder Gründlicher Unterricht von der Structur, Gebrauch und Erhaltung der Orgel, Clavicymbel u. s. w.«, herausgegeben von M. Joh. Lorenz Albrecht (Berlin 1768. 2 Bde.) und endlich »Musikalisches Siebengestirn« (Berlin 1768). In der »*Musica mechanica Organoedi*« befindet sich eine ausführliche, oben erwähnte Selbstbiographie.

Adolfati, Andrea, italienischer Operncomponist des vorigen Jahrhunderts, Schüler des Galuppi, welchem er im Alter wenig nachstand, wurde 1711 in Venedig geboren. Von seinen zahlreichen Opern kam namentlich die 1750 zuerst in Genua aufgeführte Oper »*Ariadne*« zu Verbreitung und Ruf.

Adonidia (griech.), Gesänge, welche bei den Griechen zu Ehren des Adonis in seiner Eigenschaft als Sonnengott, namentlich bei Feier der Adonien (ceremonienreiche Feste zur Zeit der Sonnenwende) ausgeführt wurden. Sie kamen im Winter als Klagelieder, im Sommer als Jubelgesänge zum Vortrag. Der Ursprung des Adonisdienstes ist im Orient zu suchen.

Adonion, ein Schlachtgesang der alten Lacedämonier mit Begleitung von Flöten. Die letzteren, von besonderer Bauart und nur zu diesem Zweck bestimmt, hiessen *tibiae empateriae.*

Adorf, kleine Stadt im sächsischen Voigtlande, eine Stunde von der böhmischen Grenze an der Elster gelegen, mit 2900 Einwohnern, welche sich in überwiegender Zahl mit der Fabrikation der musikalischen Holz- und Blechinstrumente und Anfertigung von Saiten beschäftigen, die bis nach Amerika und Australien hin exportirt werden.

A Dorio ad Phrygium (lat.), vom Dorischen ins Phrygische, ein altes Sprichwort, womit ausgedrückt werden soll, dass Jemand unmotivirte Ausweichungen macht, nicht bei der eigentlichen Sache bleibt. Es ist wahrscheinlich davon hergenommen, dass es zwischen der dorischen und phrygischen Tonart an vermittelnden Beziehungen fehlt, oder fehlen soll.

Adornamento (ital.), Ausschmückung, Verzierung.

Adrastus, lebte als Philosoph aus der Schule der Peripatetiker um 350 v. Chr.

in Athen. Er ist zu Philippi in Macedonien geboren, Schüler des Aristoteles und wichtiger musikalischer Schriftsteller, dessen bezügliche Arbeiten man verloren glaubte, bis man seine von den Alten oft citirten drei Bücher »*Harmonion biblion*« als auf Pergament geschriebenes vortreffliches Manuscript 1788 in der Bibliothek des Königs von Sicilien entdeckte. Dasselbe enthielt im Texte sauber gezeichnete erklärende geometrische Figuren. Unerklärlicher Weise ist dieser wichtige Fund bis jetzt noch nicht veröffentlicht worden.

Adrian, Emanuel, berühmter Lautenspieler und Componist in Holland, lebte gegen Ende des 16. Jahrhunderts in Antwerpen, woselbst 1592 sein »*Pratum musicum*« erschien. Dieses sehr selten gewordene, für die Kenntniss der damaligen Musik wichtige Werk enthält in einem Quartbande 12 Präludien, 5 Phantasien, 34 Madrigals, 5 Motetten, 10 neapolitanische Canzonen, 5 Gaillarden, 9 Passomezzi mit Gaillarden, Allemanden, Couranten u. s. w.

Adrianalien sind die vom musikliebenden Kaiser Hadrian (117 bis 138 n. Chr.) zu Rom und in anderen Städten des Reichs gestifteten und nach ihm benannten Spiele, in denen dem musikalischen Wettstreite und Ehrenpreisen für denselben gleichfalls eine Stelle eingeräumt war.

Adriani, Francesco, bekannt mit dem Beinamen di San Severino, geboren 1539 zu Verona, fungirte 1573 als päpstlicher Kapellmeister an San Giovanni im Lateran zu Rom und starb am 16. August 1575, wie sein Leichenstein bei den zwölf Aposteln bekundet, wo er begraben liegt.

Adriano, Francesco, berühmt als ausgezeichneter Musiker und Contrapunktist, ist 1520 zu Venedig geboren und hat viele Motetten und Kirchengesänge hinterlassen. 1567 erschienen in Venedig die ihrerzeit zu hohem Ansehen gelangten »*Psalmi vespertini omnium dierum festorum per annum*«, welche weit und breit in Italien gottesdienstliche Verwendung fanden.

Adrien l'ainé, angesehener Sänger und Gesangscomponist zu Paris seit 1780. Eine Sammlung seiner *Romances* in 5 Abtheilungen erschien von 1800 bis 1802 und wurde sehr beliebt. Zwei Brüder A.'s waren gleichfalls als Sänger an Pariser Theatern angestellt.

A due (sc. *voci* oder *stromenti*), ital., zweistimmig, z. B. *a due Flauti*, für zwei Flöten. *A due cori battenti*, s. A cori battenti. Nach derselben Analogie heisst *a tre*, *a quattro* drei-, vierstimmig u. s. w.; *Fuga a tre* = dreistimmige Fuge, *Sonata a quattro soli*, Sonate für vier Solospieler.

Adufe, eigentlich Toph oder Tuph (hebr.), eine Art Handpauke der alten Hebräer, welche von den Weibern tractirt wurde, wie *Exod.* **15**, 20 zuerst erwähnt wird. Sie bestand aus einem hölzernen oder metallenen Reifen, dessen eine Seite mit einer Thierhaut straff überspannt war. In dem Reifen befanden sich Schellen oder Ringe, welche rasselten, sobald das Instrument, von der linken Hand gehalten, von der rechten geschlagen oder mit einem Klöpfel bearbeitet wurde. Es existirte auch in einer anderen Form, aus einem etwas ausgehöhlten und mit einem Felle überspannten Holze. So, wie sie ist, scheint also die A. eine Art Tambourin oder baskische Trommel gewesen zu sein, deren Ursprung in Aegypten zu suchen ist, von wo sie die Hebräer mitbrachten (s. Hebräische Musik). Bei Freudenfesten und Lustbarkeiten durfte sie schwerlich fehlen; daher nennt sie Jesaias das Instrument der Wollüstlinge. Noch jetzt ist dieses Instrument über den ganzen Orient, Arabien und bei einigen Negerstämmen der Westküste Afrika's sehr verbreitet; die Weiber der Türkei, wo es Döff genannt wird, schlagen bei ihren Tänzen den Tact darauf. Bei den Spaniern hat sich der alte Name A. seit der Herrschaft der Mauren, welche es dort eingebürgert haben, bis heutigen Tages erhalten.

Ad una corda oder **una corda** (ital.), auf einer Saite, bedeutet bei den Streich-Instrumenten, dass die bezeichneten Töne, welche man sonst auf mehreren Saiten nehmen würde, einer vom Componisten beabsichtigten besonderen Klangwirkung wegen auf ein und derselben Saite gespielt werden sollen. Beim Klaviere besagt dieselbe Vorschrift, dass das Pianopedal (die Verschiebung) gebraucht werden soll.

A dur, diejenige der Durtonarten des modernen Tonsystems, für welche der Ton

a als Grundton (Hauptton, auch Tonica des Tonstücks überhaupt zu nennen) angenommen worden ist, und welche im Quintencirkel von *c* aus als vierte erscheint. Um der Norm der diatonischen Durtonleiter zu entsprechen, welche sowohl eine grosse Terz und grosse Sexte, als auch einen grossen halben Ton von der dritten zur vierten und von der siebenten zur achten Stufe erheischt, müssen in der A dur-Tonart verschiedene Stufen der Scala von *c* um einen halben Ton erhöht werden, was man graphisch durch vor die Noten gesetzte Kreuze (s. d.) andeutet und in der Benennung durch die den Sprachlauten, welche diese Tonstufen kennzeichnen, angehängte Sylbe *is* ausdrückt. Die Tonstufen der Scala von *A*-dur, bei welchen diese Veränderung geschieht, sind *c*, *f* und *g*, die dann also zu *cis*, *fis* und *gis* werden, so dass die Tonleiter von *A*-dur sich als die Tonfolge: *a*, *h*, *cis*, *d*, *e*, *fis*, *gis*, *a* herausstellt. Der Kürze wegen in der Schreibweise notirt man die drei Erhöhungszeichen, Kreuze, bei dieser Tonart stets unmittelbar hinter dem Schlüssel zu Anfange des Tonstückes (siehe Ausführlicheres unter Dur und Tonarten). In Bezug auf Charakteristik der Tonarten (s. d.) hat seit dem geistreichen Versuche Schubarts: »Ideen zu einer Aesthetik der Musik«. Wien 1806. S. 377, *A*-dur den mit Kreuzen notirten Tonarten angehört, welche derselbe als eine mildlebhafte und starke Gefühle darstellende Gattung auffasste. Die nachfolgenden Aesthetiker haben diese Auffassung Schubart's noch dahin näher präcisirt, dass *A*-dur zum Ausdruck nicht allein der unschuldigen Liebe, sondern auch der Zufriedenheit, der Hoffnung, des Wiedersehens beim Scheiden der Geliebten, der jugendlichen Heiterkeit und des Gottvertrauens dienen soll. Diese Charakteristik wurde von wirklicher Bedeutung in der Periode erachtet, als man sich noch für die verschiedenen Temperaturen interessirte; jetzt, wo man die gleichschwebende Temperatur fast überall eingeführt hat, ist diese Auffassungsart einer besonderen Charakteristik wohl in ihren Hauptmomenten antiquirt, hat aber dennoch eine gewisse Hinterlassenschaft, einestheils darin, dass bei dem fixirten Kammerton stets eine grössere oder geringere Oscillationszahl der Schallwellen des Tones verschiedene Tonempfindungen bewirken muss, anderntheils, dass man in *A*-dur gerne Tonstücke componirt, in welchen vorzüglich der Klang von Saiteninstrumenten sich verwerthet, insofern hier der oft wiederkehrende Klang freier Saiten das Gerippe der Tonscala in festerer Norm vorführt und dadurch eine unsere Tonempfindungen wirklich mehr zufriedenstellende und erheiternde Wirkung veranlasst, als wenn dies weniger der Fall wäre.

C. B.

Aedilen, diejenigen alt-römischen Magistratspersonen, denen neben anderen Amtspflichten auch die Anordnung der öffentlichen Spiele, die Aufsicht über dieselben und die Prüfung der aufzuführenden Schauspiele und Tonstücke oblag.

Aegyptische Musik. Mit dieser Betrachtung betreten wir eines der dunkelsten, doch auch anlockendsten Gebiete der Musikgeschichte, da selbst die spärlichsten Lichtstreifen in dasselbe zugleich ganz besonders geeignet sind, die ersten Anfänge unserer heutigen Musikwissenschaft selber aufzuhellen. Versuchen wir es daher, einer Beleuchtung, wie sie ausser den ältesten historischen Nachrichten nunmehr die Entdeckungen der neuesten Aegyptologie bieten, wenigstens so weit zu folgen, als sie uns noch sichere Beziehungen zu einer späteren Gestaltung der Musik unter den Griechen, wie den nachfolgenden abendländischen Völkern überhaupt erkennen lässt. — Wenn nach Boëthius, 470—526 n. Chr., das Wesen des Musikers weniger in einem die Töne empfindenden als vielmehr in einem dieselben intellectuell erfassenden Verständniss besteht, und demnach auch die Musik jener Zeit mehr dem Begriffe unserer heutigen Akustik als dem der Tonkunst entsprach, so gehörte diese Auffassung, das fast tausendjährige Erbtheil des Pythagoras, gewiss wohl auch in seiner starresten Form den alten aegyptischen Weisen an, für die eben nur dasjenige eine tiefere Bedeutung hatte, was sie in einen näheren Zusammenhang mit den Erzeugnissen ihrer theosophischen Speculationen zu bringen vermochten. Die Töne erschienen ihnen nicht als solche beachtenswerth, sondern lediglich nur als »Stimmen der Elemente«, wie endlich überhaupt »aller Dinge auf Erden und im Himmel«; und so konnten denn auch die schon in der frühesten Zeit bekannten sieben Himmelskörper sie von vorn herein dazu veranlassen, eine Folge von sieben Tönen (s. Sphärenscala) als Grund-

lage aller musikalischen Wahrheit und Vollkommenheit festzustellen. Da indessen diese primitive intellectuelle Auffassung der Töne in deren siebenfachen Unterscheidung nicht im Widerspruch mit dem stand, was nicht minder auf dem Wege einer sich mehr und mehr entwickelnden Tonempfindung mit Nothwendigkeit zu finden gewesen wäre, so konnten auch die einzelnen natürlichen diatonischen Intervalle (s. d.) nicht lange ein Geheimniss bleiben, zumal das Calcul endlich sogar durch die Erfindung des Tetrachords, wenn auch absichtslos, mit den Anforderungen einer correcteren Tonempfindung zusammentraf. — Wie sich diese erste Musikforschung entwickelte, oder wie sie als schon entwickelt im Leben bemerkt wurde, hat sich auf zweierlei Weise erhalten: durch graphische Aufzeichnungen und durch bildliche Darstellungen aus jener Urzeit selbst. Was die ersteren betrifft, so finden sich dieselben aus allen Epochen des aegyptischen Reiches vor, und zwar mit solchen Nachrichten über Musik, welche diese als eine schon in vorgeschichtlicher Zeit nach bestimmten Gesetzen geordnete Wissenschaft von einer hohen Vollkommenheit voraussetzen lassen. Die **geschichtlich ersten Zeiten des aegyptischen Reiches** chronologisch sicher festzustellen, ist bis heute freilich noch nicht gelungen. Boeckh, 1845, setzt das erste Regierungsjahr des erstgenannten geschichtlichen Pharao Aegyptens, Menes, wo sich schon ein höherer Culturzustand zeigte, auf das Jahr 5702; Lepsius, 1848, auf 3892; und Bunsen, 1845, auf 3643 v. Chr. Andere dagegen, wie Duncker, glauben die ersten Culturanfänge Aegyptens erst im dritten Jahrtausend v. Chr. suchen zu dürfen. In Einem sind aber Alle gleicher Ansicht, dass nämlich vom Hochlande Aethiopien aus sich die Aegypter, als ein schon in der Cultur vorgeschrittenes Volk, in die Thalrinne des Nils herab ausgebreitet haben. Seine Entstehung verdankte dieses nördlich wandernde Volk jedenfalls einer Urfamilie, die sich — ob vorsündfluthlichen oder späteren Ursprungs, war bisher nicht zu ergründen — auf den Höhen Aethiopiens niedergelassen und dort zu einem Volke vermehrt hatte. Dass Asien, und zwar das Euphratthal, das eigentliche Mutterland der Aegypter war, hat die neueste Sprachforschung von Brugsch, 1869, und von de Rougé, 1869, festgestellt. Semitisch (nach Lepsius nur hamitisch) finden Beide die Ursprachwurzeln der Aegypter, was weder in dem Aufenthalt der Hebräer bei ihnen, 2000—1400 v. Chr., noch in der Herrschaft der Hyksos, 2000—1600 v. Chr., über einen Theil des Landes seinen Grund haben kann. Gewiss hatte die Familie, von welcher die Aegypter abstammten, aus ihrem asiatischen Ursitze fast Nichts als die Sprache und das mit dieser nothwendig zusammenhängende Musikalische, etwa eine gesteigerte natürliche Sprachmodulation, nach Aethiopien mitgebracht. Durch ihre oder vielmehr durch die besondere Begabung einzelner ihrer hervorragendsten Geister, welche die Naturgesetze zu erkennen strebten und zugleich die segenspendenden Resultate ihrer Forschung der Menge nur in symbolischen Formen überlieferten, bildete sich jedoch bei ihren Nachkommen mit der Zeit eine Weltanschauung aus, deren vieldeutigen Ideen auch die Musik als ein wesentlicher Ausdruck dienen musste. Ganz besonders bot die Abgeschlossenheit des durch Gebirge, Meere und Sandwüsten lange Zeit vor dem Anstürmen anderer Völkerstämme bewahrten Landes solchen geistigen Anstrengungen eine günstige Entwickelungsstätte; nicht minder wurden dieselben aber auch durch das Volk selber unterstützt, das bei dem strengen staatlichen Gefüge seines Kastenwesens und in dem starren Festhalten seiner Lebensnormen für jene Weltanschauung einen unerschütterlichen Conservatismus mitbrachte. Jene Weisen, welche sich zugleich als dem Dienste Gottes geweihte Priester betrachteten, herrschten mit unbeschränkter Gewalt und gaben dem nur durch seine Phantasie zu leitenden kindlichen Volke in den scheusslichen, halb Thier halb Mensch darstellenden Gebilden der Sculptur und Malerei nur politisch-religiöse Masken für ihre ungetheilte Auffassung der Gottesidee: *nuk pu nuk* d. h. Ich bin, der Ich bin, — *Exod.* 3, 14, wobei selbst die Instrumente als Erfindungen ihrer angeblichen Götter gelten mussten. So war und blieb die aegyptische Wissenschaft dem grössten Theile des Volkes ein Geheimniss. Verfolgen wir in Kürze die eigenen Berichte dieses Volkes über seine Zustände, so geben die Wände der Gräbergrotten um Memphis, aus der Zeit der vierten Dynastie, etwa 3000 v. Chr., reich mit Sculpturen und Hieroglyphen geschmückt, von seiner ersten geschichtlichen Bildungsstufe Nach-

richt. Hervorragende Verschiedenheit von diesem Culturzustande offenbaren zuerst die farbigen Bilder der Gräbergrotten von Beni-Hassan, welche während der zwölften Dynastie, 2300 v. Chr., entstanden sind; also zur Zeit, als nach *Gen. c.* 12 Abraham zuerst Aegypten besuchte. Während die ersterwähnten Grabbilder sich auf besondere Thätigkeiten beziehen, welche die Gewinnung der zur Existenz nothwendigen Naturproducte betreffen, behandeln die von Beni-Hassan mehr die künstliche Verarbeitung jener Producte und den Besitz wie den Genuss des Erworbenen. Seit der letzterwähnten Zeit berichten die Bilder von einer sich mehrenden Einströmung semitischer Völkerschaften, »*Aamu*« genannt, und diese machten den Hyksos 2000—1600 v. Chr. ihre Herrschaft über Unteraegypten möglich. Hier in Unteraegypten mischte sich alt-aegyptische und asiatische Cultur und begründete eine neue Entwickelungsepoche Aegyptens, deren Umgestaltung sich nach der gänzlichen Vertreibung der Hyksos durch Ramses II. bemerkbar macht. Der Cultus der Hyksos zu Tanis, welcher später von den Pharaonen nicht nur geduldet, sondern selbst sorgfältig gepflegt wurde, gab einem Hauptheil des alt-aegyptischen Cultus, der Musik, in der Hinzufügung von Instrumenten eine sinnliche äussere Form, die von dieser Zeit ab sich besonders im Privatleben bemerkbar machte. Der Einfluss dieser asiatischen Einwanderer berührte nicht allein die Sitten und das Aeussere des aegyptischen Lebens, sondern wirkte selbst auf den Cultus, indem Amenophis III., 1550 v. Chr., selbst diesen in seiner Urform änderte. Siegreiche Söhne Aegyptens pflanzten bald ihre Feldzeichen an den äussersten Marken der damals bekannten Welt auf und vereinten im Heimathlande mit ihren alt-aegyptischen Sitten und Gewohnheiten die üppigen asiatischen. Asiatische Künstler, also auch Musiker, und Gaukler dienten zur Belustigung der aegyptischen Grossen, welche den heimischen Handwerker und Künstler seit dieser Zeit, 1200 v. Chr., als den niederen Ständen angehörig betrachteten. Die als Sclaven hereingezogenen, wie die immer mehr frei einwandernden asiatischen Elemente zeigten bald den verderblichen Einfluss jener fremden Cultur und führten das alt-aegyptische Reich seiner Auflösung näher und näher. Nachdem aber das Land der Pharaonen schon über 500 Jahre seine höchste Blüthezeit überlebt und bereits angefangen hatte, durch Aufnahme griechischer Elemente eine staatliche Ruhe und Nachblüthe zu erzielen; ja, nachdem eine mehr als zweihundertjährige Unterjochung, erst durch persische, dann durch macedonische Macht, deren letztere zu Alexandrien einen Centralpunkt der griechisch-orientalischen Wissenschaften gründete, fast jedes nationale Bewusstsein vernichtet: — was vermochten wohl Reisende in diesen Zeiten eines stetigen sittlichen und geistigen Verfalls jenes Culturvolkes von dessen Priestern noch für belehrende Mittheilungen über das Wissen und die Erkenntnisse ihrer Vorfahren zu erhalten, selbst wenn jene Epigonen zu solchen Eröffnungen auch willfähriger gewesen wären, als es dem Geiste der alten Satzungen entsprach? — Verschlossen blieb jenen Reisenden die geheimnissvolle aegyptische Wissenschaft, die nach Tiedemann »Erste Philosophie« S. 234: »Geometrie, Arithmetik, Fabeln über die Natur der Seele und der Welt, Allegorien, abergläubische geheimnissvolle Gebräuche und Theurgien, wie auch eine geheime symbolische Sprache in sich vereinte«; verschlossen blieben ihnen sogar die Grabgewölbe, welche in ihren Abbildungen erst unsere Zeit die Musikwissenschaft und die Musiklust der alten Aegypter in ihrer tiefen religiösen und socialen Bedeutung ahnen liessen. Nicht einmal der Harfen und der Griffbrettinstrumente erwähnen die griechischen Schriftsteller, welche Aegypten bereits besass, obgleich gerade diese Instrumente, weil ihrem Volke unbekannt, ihre Aufmerksamkeit vor Allem hätten fesseln müssen. — Durchblicken wir nun selbst **die verschiedenen Monumente der alt-aegyptischen Welt,** so finden wir alle uns bekannten Gattungen von Rassel-, Schlag-, Blase- und Saiteninstrumenten mehrfach vertreten. Die ältesten Rasselinstrumente waren wohl Klapphölzer von einfacher Gestalt, die später zu sauber geschnitzten Doppelhölzern wurden, wie sie viele bildliche Darstellungen ältester Zeit geben. Ausser diesen finden wir am häufigsten das Sistrum (s. d.), ein Rasselinstrument, dessen Erfindung der mythischen Isis zugeschrieben wird. Es bestand aus einem mit einem Handgriff versehenen metallenen Rahmen, durch welchen sich lose, umringte Metallstäbe leicht bewegten. Später wurde es am häufig-

sten aus Bronce gefertigt und erhielt eine reichere, ornamentale Ausschmückung, z. B. den Kopf oder die Gestalt des Gottes Typhon, das Bild Hathor's etc. Die grösste Massenanwendung derselben liess die Königin Kleopatra in der Schlacht bei Actium, 31 v. Chr., machen, wonach Aegypten gewöhnlich das Land der Sistren genannt wurde. Der öffentliche Gebrauch derselben scheint bei Opfern, wie bei religiösen Festen, stattgefunden zu haben, da bildliche Darstellungen seltener eine andere Anwendung nachweisen. In den Malereien findet sich für den gewöhnlichen Gebrauch in Processionen und sonst im Zusammenspiel mit anderen Instrumenten noch eine Art Hackbrett in platter viereckiger Form dargestellt, das nur zur Verstärkung gewisser musikalischer Accente gedient zu haben scheint. Auch wurde in ältester Zeit selbst das Klatschen mit den Händen (s. Aethiopische Musik) von den Aegyptern als Musik aufgefasst; der Dichter der »Hymne an den Nil« sagt, nach der Uebersetzung Maspero's, 1868, S. 29: »*On a commencé pour toi un chant sur la harpe; on a chanté pour toi avec la main*«. Ausserdem bildet Panckoucke, 1826, Tome X noch zwei Rasselinstrumente ab, die auf alten Monumenten sich vorfinden und deren Gebrauch bisher unbekannt geblieben ist. Tanzende Frauen findet man auch öfters mit Becken oder Cymbeln dargestellt. — Von Schlaginstrumenten finden wir die Pauke, Trommel und Handpauke bei den Aegyptern. Von ersterer, der Pauke (s. d.), wissen wir nur durch Clemens v. Alex., um 194 n. Chr. »*Paed. Libr.*« *II c.* 4, dass es eine aegyptische Erfindung sei. Ueber die Trommeln (s. d.), welche die Aegypter als Kriegsinstrument verwandten, sagt Kastner in seinem Werke »*Manuel général d. mus. mil.*« 1848, dass dieselben stets in der Nähe der Tuben geschlagen, beim Vorbeimarsch einer Truppe an der Spitze derselben hinter der Fahne in grösserer Zahl geführt wurden und zur Belebung der Krieger dienten, — und Villoteau, dass sie, wie die Pauken, in verschiedener Construction gebraucht wurden. Sie wurden an einem Gürtel horizontal vor dem Leib getragen und mit den Händen oder mit Stöcken von beiden Seiten tractirt; Spannschnüre bedeckten den ganzen Sarg derselben, welcher von fassartiger Form war. Am frühesten jedoch war wohl die *Exod.* 15, 20 erwähnte Handpauke (s. Adufe), welche, im Singtanze angewandt, mit der Hand geschlagen wurde, den Aegyptern bekannt. — Von Blaseinstrumenten finden sich im hohen Alterthume schon mehrere Arten der Flöte vor. Am häufigsten wird die Photinx (s. d.) genannte, d. h. gebogene Flöte, und zwar auf Gemmen, Medaillen etc. bildlich dargestellt gefunden; sie war einem Kuhhorne ähnlich und wurde nach Apulejus (derselbe lebte um 160 n. Chr.) an den Festen zu Ehren der Serapis gespielt, indem man sie nach dem rechten Ohre hin hielt. Als Erfinder dieses Instruments, besonders einer aus einem Gerstenhalme gefertigten und durchdringende Töne erzeugenden Flöte, wird der vorgeschichtliche Herrscher Aegyptens, Osiris, genannt. Auch die Doppelflöte (s. d.) findet man auf den von Rosellini gesammelten bildlichen Darstellungen, die aegyptischen Gräbern und Tempeln entlehnt sind, häufig abgebildet; besonders in Gemeinschaft mit anderen Instrumenten bei Processionen und Opfern. Panckoucke hat auch Tome X eine lange Flöte *à bec* mit Löchern, welche einem aegyptischen Monument entnommen ist, abgebildet. Beachtenswerth wäre hierbei noch die Bemerkung, dass, wie die letzte Herrscherin Aegyptens, Kleopatra, mit der der Isis zugeschriebenen musikalischen Erfindung gewissermaassen eine musikalische Grossthat ausführte, vor ihr der letzte männliche Herrscher Aegyptens, Ptolemaeus XII., 66—51 v. Chr., sich den Beinamen Auletes, d. h. Flötenbläser, durch sein leidenschaftliches Spiel auf diesem dem Osiris als Erfindung zugeschriebenen Instrumente erworben, sodass, noch ehe dieser Urstaat aus der Geschichte schied, die ersten musikalischen Herrschererfindungen Aegyptens als Lieblingsinstrumente von den letzten Regenten des Landes vor der Mit- und Nachwelt gefeiert wurden. Auch ein grösseres Blaseinstrument, der Tuba ähnlich, war den Aegyptern nicht unbekannt. Man muss sogar vermuthen, dass ein solches in zwei verschiedenen Formen, einer trompeten-, d. h. geraden, und einer hornartigen, der Photinx ähnlichen, bei ihnen zur Anwendung kam, da diese nach Num. 10 v. 1—10 und Saalschütz »Musik bei den Hebräern« § 5 und 6 von den Hebräern zur Blüthezeit Aegyptens in zwei Arten nach bestimmten Gesetzen gebraucht wurden. Auch die

noch in Abyssinien vorhandenen Instrumente dieser Art (s. Aethiopische Musik), den vorhererwähnten ganz gleich, können nur aegyptischen Ursprungs sein. Wie man noch heute solche Instrumente aus Holz gebaut in Abyssinien findet, mögen dieselben auch zuerst aus diesem Material oder aus Thier-, Kuhhörnern gemacht worden sein; doch schon die Hebräer fertigten nach oben erwähnter Stelle dieselben aus Silber. Ueber den Gebrauch der Tuba bei den alten Aegyptern sagt Kastner in seinem »*Manuel d. mus.-m.*«: »Die Aegypter liessen sie an der Spitze der Truppe hinter der Fahne ertönen, beim Angriff jedoch wurde sie nicht geblasen«. — Am reichsten und mannigfaltigsten in Form und Anwendung finden sich in den Abbildungen und Denkmälern der alten Pharaonen Lyren, Harfen und Griffbrettinstrumente der verschiedensten Art vertreten. Das einfachste Saiteninstrument der Aegypter ist wohl unstreitig die Lyra (s. d.), welche ebenfalls einem vorgeschichtlichen Zeitgenossen der Isis und des Osiris, dem Mercurius-Hermes (Thaut), als Erfindung zugeschrieben wurde. Die erste Form dieses Instrumentes, nach der Sage eine aus einer Schildkrötenschale bestehende Resonanzhöhlung, auf der Darmsaiten ausgespannt waren und deren Erfinder drei an der Zahl als nothwendig erachtet hatte, finden wir in vielfach veränderter Art auf alten Bildern mit geschlossenem Resonanzboden dargestellt. Nach den bildlichen Darstellungen in den Gräbern zu Beni-Hassan soll die Lyra erst seit der zwölften Dynastie, 2300 v. Chr., in Gebrauch gekommen und von asiatischen Handelsleuten des Stammes »*Aamu*« eingeführt sein. Sie wurde beim Spielen in Processionen etc. gewöhnlich mit dem Resonanzboden gegen die Brust gestemmt oder unter dem Arm getragen, so dass die Saiten in verticaler Richtung zu derselben standen; man spielte sie mit den Fingern oder dem Plectrum. Was die Stimmung dieser drei Saiten betrifft, so weiss man darüber bis heute noch nichts Bestimmtes; nur hat die Behauptung Roussier's, »*Mémoire sur la musique d. Anc.*«, 1770, sie seien *H, e, a* gestimmt gewesen, die meiste Wahrscheinlichkeit. Aus der Blüthezeit Aegyptens, 1900 — 1200 v. Chr., findet man Lyren mit 5, 6, selbst mit 8 Saiten abgebildet; ja eine noch gut erhaltene Lyra im aegyptischen Museum zu Berlin, die aber wohl der neueren Zeit angehört hat, trug einen Bezug von 13 Saiten. Kircher, 1602—1680 n. Chr., berichtet in seinem Werke »*Oedipus aegyptiacus*« von einer Lyra in dreieckiger Form, die auf einem aegyptischen Basrelief dargestellt ist. Die Harfe (s. d.), welche als das älteste aegyptische Saiteninstrument angesehen werden darf, findet man in der ursprünglichsten Form in den Pyramidengräbern zu Memphis abgebildet. Sie ist hier ein nur mässig bespannter Bogen mit 4 Saiten, in welcher Form man sie als der Bogenwaffe entlehnt deutet; mit der Zeit versah man ihn mit einem Steg und Resonanzboden. Schon in den Gräbern von Beni-Hassan findet sich die Harfe zierlicher und handlicher aufgerichtet mit hochliegendem Resonanzsteg und zweckmässigerer Gestaltung der Stimmwirbel. So vergrösserte sich dieselbe mit der Zeit bis zu einer fast unförmlichen Schwere, wie sie bei Theben durch James Bruce entdeckt und von Burney »*Hist. of the Mus.*« *vol. I, p.* 124 genau beschrieben wurde. Später traten an deren Stelle kleinere Standharfen von verschiedener Grösse, und selbst eine Art Kesselharfen. Die Bespannung wie die Grösse der Harfen scheint je nach dem Bedürfnisse verschieden gewesen zu sein, denn man findet sie

mit	4	[illegible]	7	8	9	10	11	13	18	21	22	Saiten.
von	2,5′	3′	3′	3′	3,5′	6′	7′+2,5′	6′+6,5′	6,5′	6′+3′	4,5′	Höhe.

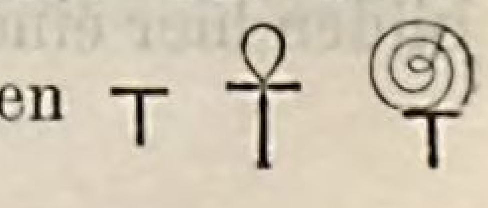
Die Eigenheit, dass alle Saiten von gleicher Dicke und gleichem Stoff (Darmsaiten) waren, beweist, dass die Harfen trotz ihres kunstvollen Baues nur ein wenig umfangreiches Tonfeld gaben, also wohl mehr zur correcten Sonderung der kleineren Tonstufen dienten. Was ferner die Griffbrettinstrumente anbetrifft, deren Vorhandensein im alten Aegypten lange bestritten wurde, bis zuerst Burney ein solches an einem aegyptischen Obelisken in Rom entdeckte und in seiner »*Hist. of the Mus.*« *v. I p.* 204—205 ausführlich beschrieb, so findet man dieselben schon in der Hieroglyphenschrift verbildlicht, und zwar in lautenartiger Form mit einem, wie auch mit zwei

Wirbeln versehen. Vergleicht man diese Abbildung mit dem paraphonen Monochord der Griechen, so drängt sich fast von selbst der Gedanke auf, dass diese Instrumente, da sie nie in praktischer Anwendung dargestellt gefunden werden, nur Untersuchungsinstrumente waren, und zwar, dass das mit einem Wirbel dem anti-, und das mit zweien dem paraphonen Monochord entsprechend gebraucht wurden. v. Drieberg zeichnete in seinem »Wörterbuche der griechischen Musik«, 1835, ein solches mit Bünden ab, das er an einem Sarkophag im Berliner Museum gefunden haben will, während es jedoch dem Unterzeichneten trotz vieler Mühe nicht gelungen ist, irgend ein mit Bünden versehenes Griffbrettinstrument daselbst zu entdecken. In der Blüthezeit Aegyptens und später, 1700—1200, findet man fast dasselbe Instrument in veredelter Form vor, und zwar zweisaitig, einzeln und öfters auch mit anderen Instrumenten vereint. Ein kleines Brettchen von Sykomorenholz, das wohl zum Geldeinsammeln gebraucht worden ist, trägt in der Mitte als Relief eine sitzende Figur, welche ein solches sogar mit vier Schalllöchern versehenes Instrument spielt. Bei Panckoucke *Tome X* findet sich endlich noch ein dreisaitiges Griffbrettinstrument abgebildet.



Endlich haben wir noch einiger zusammenwirkender Instrumente zu erwähnen, wobei die öfters gleichartige Besetzung vielleicht zu besonderen Schlüssen Veranlassung geben könnte. Auf von Rossellini gesammelten Darstellungen, deren Ursprung ungefähr 1400 v. Chr., findet man nämlich eine Gesellschaft wandernder Frauen mit gelbem Teint, ausser einer, die dunkelfarbig ist und ein zweisaitiges Griffbrettinstrument spielt. Voran schreitet eine Harfenspielerin, deren Instrument mit 10 Saiten bespannt ist; dann folgen hinter einander die dunkelfarbige Musikantin, eine Doppelflötenspielerin, eine Lyraspielerin, deren Instrument 5 Saiten hat, und zuletzt eine Hackbrettschlägerin. Eine andere, wahrscheinlich

satyrische Darstellung aus den Jahren um 1200 v. Chr. giebt genau dasselbe Orchester: ein Esel behandelt eine 9saitige Harfe, ein Löwe reisst mit der Zunge die Saiten einer 6saitigen Lyra, ein Krokodil spielt auf dem Griffbrettinstrument und ein Affe bläst die Doppelflöte. Ausserdem zeigt dann noch ein anderes Bild eine zu einem Opfer hinwandernde Menschengruppe mit demselben Instrumenten-Ensemble. — Was nun **das innere Wesen der aegyptischen Musik** selbst betrifft, so lassen sich darüber nur durch Forschungen begründete Vermuthungen aufstellen, da bisher kein aegyptisches Document uns Etwas über eine Musiklehre berichtet. Lediglich Fremden, die Aegypten bereisten, verdankt die Nachwelt einzelne dazu sich noch widersprechende Mittheilungen; sodann schildern auch diese vorzugsweise nur Eindrücke, welche gewisse Musikaufführungen des wunderreichen Landes in den Zuhörern hinterliessen, oder berühren Traditionen, die sich auf die frühere vollkommnere Pflege des Sanges und Klanges daselbst bezogen. Grössere Gewissheit wird erst die Forschung auf diesem Wissensfelde sich erringen, wenn die bildlichen Darstellungen und die Schriften der Aegypter, chronologisch geordnet, mit den oft sagenhaften Aufzeichnungen späterer Berichterstatter verglichen werden können. Wie fast immer erst lange nach einer That, deren Wirkungen die Wissbegierde wecken, so hatten auch wohl aus Aegypten während der Blüthezeit manche musikalischen Erzeugnisse ihren Weg in die benachbarten Länder gefunden, die sowohl durch ihre leichte Fasslichkeit und Neuheit den Hörern gefielen, als auch durch ihre geregelte, symbolische oder sprachliche Deutung dem orientalischen Denken Genuss bereiteten, bis erst viele Jahrhunderte später, jedoch da schon mit einer sehr verkümmerten Aussicht auf Erfolg, bei den Fremden, insbesondere bei den Griechen, das Verlangen erwachte, jenes wunderbare Land und seine Wissenschaften und Künste näher kennen zu lernen. Wir führen hier nur als weitverbreiteten Gesang das Linuslied (s. d.) an, welchem, nach der griechischen musikalischen Entwickelung zu urtheilen, wohl noch viele kleinere Gesänge zuzugesellen sind, die die Tetrachordgrenze nicht überschritten, ähnlich etwa den noch heute in Aethiopien bekannten Klageliedern (s. Aethiopische Musik). Wie nun aber auch die Wirkungen der aegyptischen musikalischen Schöpfungen gewesen sein mögen, so viel scheint sich nach allen Erwägungen als feststehend herauszustellen, dass hier schon in den ältesten Zeiten nach unwandelbaren Gesetzen die Töne mit den Worten in einer bestimmten verwandtschaftlichen Beziehung standen; und dass die Tetrachorde — fast von selbst die Tongrenzen, in der eine sonore Stimme sich in gehobener Sprache bewegt und deren Aussentöne bei Gedankenabschlüssen zuletzt berührt — die ersten hier beobachteten Normaltongrössen bildeten, die allmälig die Töne der Männerstimme, welche man zuerst wohl als den Tönen der Frauenstimme gleich erachtete, in Abtheilungen wie *H...e, e...a, a...$\bar{d}$* u. s. f. sonderte, deren jeder man Besonderes abempfinden oder Eigenes anempfinden lernte, wie etwa die Aethiopier dem Trompetenklange (s. Aeth. Mus.). Dass die richtige Anwendung der Ton- und Gedankenabschlüsse im hohen Alterthume schon als ein Hauptunterrichtsgegenstand betrachtet wurde, lehrt uns die »Hymne an den Nil« in der Uebersetzung Maspero's p. 9: »*L'écolier apprenait pendant le temps de ses études, les éléments des lettres, les règles de la grammaire et de l'orthographe, l'art de cadencer le langage et d'exprimer sa pensée dans une série de versets parallèles et d'opposition savamment combinées*«. Wie weit hier dagegen Wort und Ton einander entsprachen, dürfte wohl genugsam aus dem Späteren sich ergeben. Unstreitig hat die Musik aller Völker der grauen Vorzeit im Cultus ihre bevorzugte Stellung gehabt. Die Aegypter der ältesten Zeit hatten auch in ihren Tempeln nach den Berichten Strabo's, 19 v. Chr. geb., Musik; doch wandten sie bei derselben keine Instrumente an, sondern liessen nach der Interpretation Jablonski's, »*Proleg. ad. Panth.*« *p.* 54, und Herder's »Aelteste Urkunde des Menschengeschlechts«, sieben heilige Laute dafür eintreten; welche Angabe durch die des Eusebius »*Praep. Ev.*« *I. XI c.* 6: »Mich loben die sieben tönenden Buchstaben, mich, den grossen Gott, den unermüdlichen Vater des Weltalls«; und des Clemens v. Alex.: »Und bin die grosse, unzerstörbare Leyer des Weltalls, die die Sangweisen der Himmel stimmte«, bekräftigt wird. Die Namen von sieben Lauten bilden hier eine siebenstufige Tonleiter, also eine umfangreichere Tongrösse, die

Octave, die wohl dem Verhältnisse der Frauen- zur Männerstimme abgelauscht worden war, welche zum Lobe des Einen Gottes ertönte. Ob diese Normaltongrösse mit dem dem Ausgangstone ähnlichen schloss und anfing, oder ob sie mit der Septime schloss und mit der Octave eine höhere Wiederholung begann, ist unentschieden. Jedenfalls erforderte eine solche Musik ein genaues Studium der Tonverhältnisse und der Gesänge, ausser einem guten Gehör, wesshalb auch Priestern selbst dieser Cultustheil oblag, während die Ausführung der Festgesänge, da sie stets von Instrumenten, besonders von Flöten, geleitet wurden, selbst Ungeübteren möglich war, besonders wenn sie, was sich fast mit Gewissheit annehmen lässt, stets nur in kleinerem Tonumfange ausgeführt wurden. Für eine solche festzubestimmende Priesterthätigkeit, sollte dafür nicht vielleicht das hieroglyphische stumme Instrument, welches dem griechischen Monochord ähnelt, ein stummes Zeugniss geben? — Auch die Hebräer, welche vor und während der Blüthezeit, 1900—1400 v. Chr., auf Aegyptens Boden weilten, beachteten die Musik als einen hervorragenden Theil der Gottesverehrung. Trotz eines mehrhundertjährigen Aufenthaltes unter den Aegyptern finden wir jedoch keine Spur im Alten Testament, die sich auf die Beachtung des Tetrachords deuten liesse. Unstreitig hat Moses, 1400 v. Chr., der grosse politische Reformator des in aegyptischer Knechtschaft entarteten hebräischen Volkes, welcher zugleich früher als Adoptivsohn eines Gliedes der Pharaonenfamilie verpflichtet war, sich die aegyptischen Theoreme zu eigen zu machen, in den vierzig Wanderjahren durch die alleinige praktische Benutzung der aegyptischen höheren Tongrösse, der Octave, jede Spur der Erinnerung an die Tetrachorde vernichtet; wenn nicht durch die Musik der Hyksos, deren Musiksystem assyrischen Ursprungs, eine andere sich eingelebt habende Beeinflussung auf die hebräischen Gesänge, die die Anordnungen Moses' unterstützte, sich annehmen lässt. Die Führung des Volkes durch die arabische Wüste, wenn auch selbst die Josephus'sche Erzählung von der durch Moses mit Aegyptern gemachten Eroberung von Saba eine Fabel wäre, lehrt seine hohe taktische Begabung; die Gesetzgebung an dem nach Osc. Fraas einzigen jungfräulichen Felsen der Erde, den keine andere Bildung als die der Urzeit berührte, dem Sinai, *Exod.* 20, bei Vergleichung derselben mit der bekanntgewordenen aegyptischen Gotteslehre, sein umfassendes Wissen in Bezug auf die höchsten religiösen Vorstellungen der Aegypter; die Form, in der er dies Wissen einem bisher nur an Knechtsarbeit gewöhnten Volke übergab, und die in Aegypten selbst nur Priestern zugänglich war, zeigt sein hohes legislatorisches Talent; und die Verflechtung der Musik mit der Sprache des hebräischen Cultus, der Arends in seinem Wer e »Sprachschatz der Vorzeit etc.«, 1867, — welches Werk sogar Proben alttestamentarischer Sprachmelodien nachweist, die vielleicht ein Vorstellung der alt-aegyptischen Gotteslieder anbahnen dürften — ein wahrhaft überraschendes Verständniss abgelauscht, ergiebt, selbst wenn man nur den Anschauungen älterer Berichterstatter über hebräische Musik, z. B. Saal chütz etc., folgte: dass dies Volk seine Musik, selbst bei seiner hohen Begabung, nicht aus einer früheren Zeit bewahrt haben konnte. Dass indessen die Grundprincipien der aegyptischen Tonlehre durch Moses nicht erhalten sind, mag seine Ursache vorzüglich darin haben, dass den Bedürfnissen des Cultus durch bestimmte musikalische Einzelformen genügt werden konnte, die in sich die Octave stets als Normaltongrösse praktisch zeigten und in ihren Einrichtungen den Begabteren zugleich eine Richtschnur für neue empirische Schöpfungen boten. Spätere Aufzeichnungen hebräischer Schriftsteller dagegen, z. B. im Buche J^ezirah, geben in Aussprüchen wie: »In diesen Regionen der undulirten Bewegungen giebt es für Ohr und Mund keine Töne mehr; nur der Gedanke vermag es, Töne solcher Lage sich vorzustellen etc.«! nur insoweit fruchtbare Andeutungen, als sie sogar auf einen harmonikalen Bau des altsemitischen Tonsystems weisen, welcher wahrscheinlich aegyptischen Ursprungs. Diese, wie andere Stellen des Buches J^ezirah sprechen von der Auffindung eines gesuchten Mitteltons, durch den Gegenklang zweier sich kreuzender Tonreihen — deren imaginäre Zeugertöne den Regionen einer jenseit des Bereiches der Klangerscheinungen liegenden Tiefe und einer über die Grenze der wirklichen Klangphänomene hinausreichenden Höhe der Stufe entnommen sind; — dieser Mittelton wurde durch das graphische Zeichen 

symbolisirt und hat sich instinctiv bis heute in unserm *a* als Stimmton, der griechischen Mese entsprechend, erhalten. Wir halten uns verpflichtet, dieser Entdeckung des Freiherrn von Thimus aus dem hohen Alterthume, dargelegt in seinem Werke »Symbolik des Alterthums«, 1868, hier eine Stelle zu geben, da derselbe in seinen weiteren Ausführungen auch Aegypten **die Bemühungen um einen festen Ton,** von dem aus das Tonreich geregelt wurde, zu vindiciren versucht. — Dass ein früherer Zusammenhang der alt-aegyptischen mit der chinesischen Musik stattgefunden, pflegte man bisher auf die Auffindung von Gläsern mit chinesischen Schriftzeichen in einem Grabe, 2000 v. Chr., zu begründen; da jedoch einer unserer grössten Aegyptologen, Prof. Lepsius, dessen Güte Unterzeichneter viele Specialmittheilungen über die alten Aegypter zu danken hat, die Auffindung jener Gläser in einem aegyptischen Grabe für eine grobe Täuschung erklärt, so ist bis heute kein solcher Zusammenhang als erwiesen anzunehmen. — Unter den Reisenden, die Aegypten zuerst besuchten, sind die Griechen die einzigen, von denen uns Aufzeichnungen erhalten sind. Einer der angesehensten, Pythagoras, wahrscheinlich von 584—464 v. Chr., konnte dieses Land jedoch nur bereist haben, als es unter dem persischen Joche schmachtete, und so fand er hier nur noch die äusseren Formen aegyptischer Weisheit vor; denn da der alte Staat in sich selbst zerfallen war, musste die Musik als Pflegerin höherer geistiger Interessen schon ihren Untergang gefunden haben. Um so höher ist dann aber die Schärfe der Beobachtungsgabe jenes Heroen der Wissenschaft zu schätzen, dem es gelang, aus den noch vorhandenen Resten der Tonkunst ein System zu schaffen, das ein Jahrtausend hindurch fast allen musikalischen Grössen genügte. Die Form, in der seine Schüler die empfangenen Lehren, sowohl die arithmetischen wie geometrischen etc., weiter verbreiteten: »Pythagoras, der Geber der heiligen Viere« (s. d.), oder »das Monochord lehrt etc.«, berechtigt fast zu der Vermuthung, dass Aegypten diese Grundpfeiler seines aufgestellten Musiksystems schon vor ihm besessen. War die aegyptische siebenstufige Tonleiter eine Verbindung zweier Tetrachorde, so würde noch ein Hauptverdienst des Pythagoras unstreitig darin sich kund thun, dass er die verbundenen Tetrachorde der aegyptischen siebenstufigen Scala zu den zwei unverbundenen der Octave auflöste, woraus sich später die Theorie von den festen Tönen — 4 und 5 — in der Diapason und die Blüthezeit der Octavengattungen entwickelte; sodann aber auch darin, dass er gewissermaassen als der erste historische Akustiker (durch seine Berechnungen auf dem Monochord) die arithmetischen und geometrischen Beziehungen der Töne unter einander festzustellen suchte. Hierbei hatte er aber auch die Reste der alt-aegyptischen Musik-Wissenschaft so weit ausgenutzt, dass spätere Reisende keine positiven neuen Momente derselben mehr entdecken konnten, sondern sich nur mit allgemeinen Hinweisen auf den früheren hohen Werth dessen, was im Nillande als Musik galt, begnügen mussten. So Herodot, der ebenfalls im fünften Jahrhundert v. Chr. lebte, und in seinem Werke »*Hist. Lib.*« *II p.* 123 etc. über die den Griechen noch fremden grossartigen Volksfeste der Aegypter berichtet. Dieselben waren, wie aus den herodotischen Beschreibungen der Feste der Diana zu Babusta, des Bacchus, des Osiris etc. zu ersehen ist, dem Gedächtnisse grosser Vorfahren geweiht, und wurden durch Processionen zu Wasser und zu Lande nach den denselben geweihten Orten mit Sängerchören und Flötenspielern gefeiert, wobei sich zugleich die grosse Menge durch ein Klatschen mit den Händen und durch Tanz betheiligte. Anderer Art sind die Nachrichten, welche uns Plato, 350 v. Chr., in seinem Werke »*De legib.*« *lib. II* über die Pflege und Bedeutung der aegyptischen Musik als eines durch keine Neuerung zu gefährdenden Erziehungsmittels hinterliess. Den Berichten späterer Reisenden dürften wir indessen bei dem fortschreitenden Verfall der älteren aegyptischen Wissenschaft und Kunst kaum mehr folgen können. — Ob die Aegypter **Zeichen für die Töne** gehabt, ist bis heute noch nicht ermittelt worden; wir können nur u. A. aus den Angaben der Kirchenväter Irenaeus und Eusebius schliessen, dass die Aegypter die Töne ihrer Musik mit den Vocalen ihres Alphabets benannten. Dass aber die Aegypter, wenigstens für ihre Instrumentalmusik, wie die Griechen vor Solon (vergl. Westphal's »Harmonik und Melopoie der Griechen«, 1863, p. 270—277) eine Art von Notirung gehabt haben, würde anzunehmen sein. — Als eine gewisse Art **aegyptisch musikali-**

scher Feste mögen hier noch die späteren zu Alexandria unter den Ptolemaeern veranstalteten erwähnt werden. So berichtet Athenaeus, der am Ende des zweiten und im Anfange des dritten Jahrhunderts lebte, in seinem berühmten »Gastmahl der Gelehrten« (Deipnosophistae) von einem Musikfeste des Ptolemaeus Philadelphus (284—247 v. Chr.), bei welchem 600 Musiker, worunter 300 Citharisten, thätig waren; — also von einer Tonfreude, in der es wohl nur auf eine berauschende Massenwirkung von Tönen und Klängen ankam. — Schliesslich mag hier noch eine kurze Beleuchtung des Werkes: »*Mémoire sur la musique des Anciens*«, 1770, von Roussier eine Stelle finden. Dies Werk zeigt in seinem § 129 eine in Proportionen dargestellte aegyptisch-diatonische Scala; in § 111 eine Begründung der siebentönigen Tonleiter auf das Bild einer aufgefundenen broncenen Platte, welche P. de Montfaucon in seinem »*Supplément à l'Antiquité explicée*«, *tome I, ch. 7 p.* 37—38, Planches XVII, 1724, beschrieben und dargestellt hat; in § 117 eine zwölfstufige in Halbtönen vorhanden gewesene Tonleiter, deren Zeichen und Ursprung der Thierkreis des Himmels gegeben haben sollte, — und versucht es, den inneren Zusammenhang dieser Aufstellungen durch ein dem Werke »*Fables Egyptiennes et Greques dévoilées*«, *p.* Dom. Pernéty. *Tome I, p.* 375 entlehntes Tableau nachzuweisen. Leider hat die Forschung diesen Folgerungen die Basis geraubt, indem es sich ergab, dass die alten Aegypter nur eine zehntägige Woche kannten und die Aufstellung des Thierkreises erst in der römischen Zeit stattgefunden. Die im vorigen Jahrhundert nur sehr spärlichen Kenntnisse der alten Zeit bestimmten auch Roussier wohl zu fast phantastischen Schöpfungen; heute jedoch, wo die Gräber, geöffnet, uns über das Leben und Denken der alten Aegypter aus ihrer Urzeit die treuesten bildlichen Berichte liefern, und die Steine zu uns sprechen, vor denen Jahrtausende Heerschaaren und Karawanen vorüberzogen, ohne von dem Inhalt ihrer wunderbaren Mähren Etwas zu ahnen, muss sich hier auch die Forschung auf positive Nachweise zurückführen lassen, die, wenn auch ein minder leicht fassliches, so doch gewiss richtigeres Musiksystem der alten Aegypter geben müssen, als man früher zu finden vermochte. C. Billert.

Aelianus, Claudius, römischer Historiker, Lehrer der Beredsamkeit und sophistischer Philosoph aus Präneste, dem heutigen Palästrina, lebte um 220 n. Chr. Seine Schriften waren in schöner griechischer Sprache abgefasst, sind aber zum Theil verlorengegangen. Wichtig für älteste Musikforschung sind seine 14 Bücher »*variae historiae*«, deren 3., 4., 8., 9., 12.—14. Buch hauptsächlich und eingehend von älteren griechischen Tonkünstlern, musikalischen Instrumenten und anderen die Musik angehenden Dingen und Einrichtungen handelt. Das Werk existirt auch in einer deutschen Uebersetzung von Meinecke.

Aelius, Dionysius, von Halikarnass, griechischer Schriftsteller etwa um 150 v. Chr., in dessen Schriften, soweit sie noch erhalten sind, sich vieles für die alte Musik Wissenswerthe befindet.

Aelredus, auch Aelred, Sanctus, ein englischer Edelmann des 12. Jahrhunderts, welcher in Gemeinschaft mit dem Prinzen Heinrich in Schottland seine Erziehung und Bildung erhielt. Er wurde um 1150 Abt des Cisterzienserklosters in Riedval, als welcher er am 12. Januar 1166 starb. Schüler des heiligen Bernhard, wirkte er im Sinne und nach den Regeln desselben mit rücksichtsloser Strenge für Reinerhaltung der Kirchenmusik. Schon vor seiner Zeit hatten Reformen im Geiste der römischen und griechischen Musik in England Boden gefasst; seit 1134 waren an den Hauptkirchen Musikmeister fest angestellt, welche Gesangsschüler heranbildeten und durch eine gewisse Diätetik der Nahrungsmittel die Stimmen besonders zu befähigen glaubten. Die Gesänge wurden rhythmisch abgetheilt, der Tact dazu angeschlagen und Instrumente, u. A. sogar Glöckchen, herbeigezogen. Gegen solche Neuerungen eiferte Ae. als gegen Sinnen- und Ohrenkitzel und schrieb dagegen seine Abhandlung »*De abusu musices*«, welche handschriftlich noch vorhanden ist.

Aeminga, Siegfried Cäso von, wurde am 3. December 1710 zu Mölln in Mecklenburg geboren, studirte die Rechtswissenschaften und wurde, von einer Reise nach Schweden zurückgekehrt, 1741 Doctor und später Professor dieser Facultät in Greifswald, als welcher er am 25. Mai 1768 starb. Er war bei seinem Amte ein

gründlicher Archäologe auch auf dem Gebiete der Musik, und namentlich hat er über alt-hebräische Tonkunst tief gedacht und mehrere Abhandlungen geschrieben.

Aenderungsabsatz, auch Quintabsatz, s. Absatz.

Aeneatores (lat.) hiessen bei den Römern die Signal- und Marschbläser, deren jede Legion ihre bestimmte Anzahl hatte. Später wurde diese Bezeichnung nur den Trompetern zuertheilt.

Aengstlich als Kunstwort ist italienisch mit *angosciamente* oder *angoscioso* zu übersetzen.

Aeoline, Claväoline, die, heisst 1. eine achtfüssige Rohrstimme der Orgel, jedoch, wie die Physharmonica, ohne Pfeifen, nur aus Metallzungen bestehend und von säuselndem, zarten Klange. Sie ist nur in Verbindung mit einer anderen, gedeckten, oder einer offenen, engmensurirten achtfüssigen Stimme zu gebrauchen. Die Ae. kommt übrigens auch im 16-Fusston und mit ganz kleinen zinnernen Schallbechern vor. 2. ein musikalisches Instrument, welches transversalen Schwingungen stehender Metallstäbchen oder Metallfedern, Zungen (s. d.), seine Wirkung verdankt, also eine veränderte Form der sogenannten Mundharmonica (s. d.), indem man nur den durch den Mund auf eine Metallzunge gerichteten Luftstrom durch einen künstlichen aus einem nach Zamminer von der Hand, nach Anderen auch durch die Füsse regierten Blasebalg ersetzt hat, wodurch in gewisser Art die Amplitüde der Tonschwingungen der Gewalt des Spielers anheimfällt. Dies Instrument gehört zu der Art Zungenpfeifeninstrumente, die bestätigen, dass der klangfarbenreiche Ton der Zungenpfeifen nicht durch die Schwingungen der Zungen selbst, noch durch die Schwingungen einer mittönenden Luftsäule, sondern allein schon durch den die Zungen bewegenden Luftstrom gegen die ruhende Luftmasse jenseit des Mundstückes hervorzubringen möglich ist, da einerseits der Klang der Zungen ohne Ansatzrohr nur sehr schwach ist, andererseits aber selbst ein kräftiger Klang schon durch das blosse Anblasen derselben im Mundstück erzeugt wird. Die Zungen der Ae. sind von Stahl oder Messing in einem kommodenartigen Kasten so stehend neben einander geordnet, dass die Tonreihe von *G* bis e^3 erzeugt werden kann, indem jede Zunge eine besondere Cancelle deckt, in welche der Wind gesondert strömt, welche Cancellen durch eine Tastatur, ähnlich der eines Pianos, je nach Belieben des Spielers einzeln oder mehre zugleich, geöffnet werden können. Die Elasticität des tonerregenden Körpers, der Luft, durch welchen die Zungen in stärkere und schwächere Tonschwingungen versetzt werden, jenachdem die Hand oder der Fuss des Spielers die Stärke des Luftstroms bereitet, gestattet dem Spieler ein An- und Abschwellen der Töne zu veranlassen, das dem durch die Menschenstimme erzeugten Tone sehr nahe kommt und den Hörer daher nicht minder angenehm berührt. Dass indessen diese Töne für die Dauer auf nervöse Naturen angreifender als die einer ausdrucksreichen menschlichen Gesangsstimme wirken, ist leicht erklärlich. Während letztere nämlich im eigenen Empfinden und Vermögen des Sängers ein natürliches Maass für eine sensible Erregung der Tonempfindungen des Zuhörers besitzt, überschreiten jene in der Regel dieses wohlthätige Maass, insofern bei einer öfteren und andauernden Wiederholung der Bildung solcher Töne die Nerven des Spielers zu leicht selber unempfindlich für die volle Wirkung des Aeolinenspiels werden. Die Klangfarbe der Töne dieses Instruments ist eine je nach der Tonhöhe verschiedene und daher sehr reichhaltige; in der Tiefe ist sie der eines Waldhorns oder Fagotts, und in der Höhe der einer Clarinette oder Flöte ähnlich. Dass dieses Instrument nicht gestattet, schnellere Passagen auszuführen, sondern sich nur zu einem choralartigen Vortrage gebrauchen lässt, sodann sich auch beim Temperaturwechsel sehr leicht verstimmt, ist seiner weiteren Verbreitung besonders hinderlich gewesen. — Erfunden wurde es wahrscheinlich im Jahre 1800. Nach Einigen war der Erfinder ein gewisser Eschenbach, der bald (siehe Koch's musikalisches Lexikon) als Thürmer der Michaeliskirche zu Hamburg, bald (siehe Leipz. Musikalische Zeitung. 1820. S. 506) als königl. bayrischer Rentamtmann zu Königshofen im Grabfelde verzeichnet wird; nach Anderen der Instrumentenfertiger Reich in Fürth. Gewiss ist, dass dies Instrument der 1826 erfundenen Physharmonica (s. d.), der es in Bezug auf Klangfarbe auch sehr ähnlich ist, zum Vorbilde gedient hat. Die

Aeoline wurde auch Aeolodion oder Aeolodikon genannt, welche letztere Benennung besonders einem gewissen Voigt, welcher ein Zeitgenosse Eschenbach's und ein thätiger Mitarbeiter an dieser Erfindung gewesen sein soll, zugeschrieben wird. — Sturm in Suhl baute 1832 eine Aeoline in grösserem Umfange von sechs Octaven, deren Körper und Mechanik er ganz von Metall fertigte und die er Aeolodikon nannte, wovon Welcker in seinem »Magazin musikalischer Tonwerkzeuge« 1855 eine umfassendere Beschreibung giebt.

Aeolischer Vers, s. Metrik.

Aeolische Tonart. — Die erste historische Kunde von der äolischen Tonart erhalten wir durch Plutarch, welcher im vierten Capitel seines Gespräches über die Musik (περὶ μουσικῆς) erwähnt, dass der Kitharöde Terpander einen äolischen Nomos componirt habe, womit auch die Angabe bei Pollux **4**, 65 übereinstimmt. Offenbar bezieht sich dieses Beiwort äolisch auf die Tonart, deren Beschaffenheit uns aus einem Berichte des Heraclides Ponticus bei Athen. **14**, 624 klar wird, wo es heisst, dass die äolische Tonart in den ältesten Zeiten (Terpander lebte nach neuerer Forschung gegen 800 v. Chr.) ganz dieselbe gewesen sei, welche man später die hypodorische genannt habe. Westphal erwähnt bereits in seiner Harmonik und Melopöie der Griechen, dass diese Tonart merkwürdigerweise bei Plato (Pol. **3**, 399; Lach. 188) und Aristoteles (Pol. **8**, 7) nicht genannt werde, weil sie jedenfalls zur dorischen gerechnet worden sei. Nach dem Zeugniss Heraklid's ist dies auch unzweifelhaft, zumal man aus seiner Charakteristik erkennt, dass er von etwas ganz Bekanntem spricht. Er charakterisirt die Tonart als »fröhlich«, ja »ausgelassen«, als beweglich und schwunghaft, so dass sie also ganz zu dem Wesen des stolzen, übermüthigen äolischen Stammes passte. Als nun Terpander aus Lesbos, dessen Kitharödenschule in Griechenland so hochberühmt wurde, die genannte Tonart bei den Dorern eingebürgert hatte, erlangte sie neben der dorischen eine gleichberechtigte Stellung, ja sie wurde später sogar als die geeignetste für die Kitharödik gehalten, wie aus den Problemen des Aristoteles hervorgeht, wo sie als die κιθαρῳδικωτάτη bezeichnet ist. Gekannt hat sie nachweislich auch der alte Dichter Pratinas, der um Olymp. 70 = 500 v. Chr. mit Aeschylos und Choirilos um den Preis stritt, dessen Bezeichnung ἀοιδολαβράκτη ganz mit der Charakteristik des Heraklid übereinstimmt, während sie der von Aristoxenos in seinen harmonischen Elementen erwähnte Lasos in einem äolischen Hymnus auf Demeter βαρύβρομος nennt. In der absoluten Harmonik der Griechen haben wir die Tonarten der Alten vor Aristoxenos auseinandergesetzt, unter welchen die hypodorische oder äolische Scala ein *A* moll ohne Vorzeichen repräsentirt, mithin die Töne enthält: *a, h, c', d', e', f', g', a'* oder *A, H, c, d, e, f, g, a*. Die lokrische Scala hat aber genau denselben Umfang und dieselbe Tonreihe; der charakteristische Unterschied muss also in einem anderen Moment liegen, und zwar findet man dieses in den feststehenden und beweglichen Klängen, wie in der Stellungsmitte (»μέση κατὰ θέσιν«) und Bedeutungsmitte (»μέση κατὰ δύναμιν«). Man wird aus nachfolgender Tabelle ersehen, dass die Mitte (*Mese*) bezüglich der Stellungen mit der Mitte (*Mese*) bezüglich der Bedeutungen im dorischen Ton innerhalb der hypodorischen Tonart zusammenfällt. Die hypodorische Tonart, d. h. die von Aristoxenos aufgestellte Transpositionsscala ist nun identisch mit der hypodorischen oder äolischen Tonart der Alten und man sieht aus diesem Schema, wie sich der dorische Ton oder die dorische Scala der Alten und die hypodorische oder äolische gegenseitig ergänzen. Die Stellungsmitte (μέση κατὰ θέσιν) und zugleich die Bedeutungsmitte (μέση κατὰ δύναμιν) ist der feststehende Ton *a*, welcher den Angelpunkt bildet und so gewissermaassen als Tonica erscheint, während *e'* als Dominante hervortritt.

Hypodorische oder äolische Tonart.

Dorischer Ton.

Stellungen		Bedeutungen	Klänge			
Nete hyperbolaeon		Nete hyperbolaeon	stehend	$\bar{a}$	Tetrachord hyperbolaeon.	
Paranete hyperbolaeon	$1^{1}/_{7}$	Paranete hyperbolaeon	beweglich	$\bar{g}$		
Trite hyperbolaeon	$1^{1}/_{9}$	Trite hyperbolaeon	beweglich	$\bar{f}$		
Nete diezeugmenon	$1^{1}/_{20}$	Nete diezeugmenon	stehend	$\bar{e}$	Tetrachord diezeugmenon.	Dorisches Diapason
Paranete diezeugmenon	$1^{1}/_{7}$	Paranete diezeugmenon	beweglich	$\bar{d}$		
Trite diezeugmenon	$1^{1}/_{9}$	Trite diezeugmenon	beweglich	$\bar{c}$		
Paramese	$1^{1}/_{20}$	Paramese	stehend	h	Ton	
Mese	$1^{1}/_{8}$	Mese	stehend	a	Tetrachord meson	
Lichanos meson	$1^{1}/_{7}$	Lichanos meson	beweglich	g		
Parypate meson	$1^{1}/_{9}$	Parypate meson	beweglich	f		
Hypate meson	$1^{1}/_{20}$	Hypate meson	stehend	e	Tetrachord hypaton	
Lichanos hypaton	$1^{1}/_{7}$	Lichanos hypaton	beweglich	d		
Parypate hypaton	$1^{1}/_{9}$	Parypate hypaton	beweglich	c		
Hypate hypaton	$1^{1}/_{20}$	Hypate hypaton	stehend	H	Ton	
Proslambanomenos	$1^{1}/_{8}$	Proslambanomenos	stehend	A		

Die Systeme *e—a—e'* (dorisch) und *a—e'—a'* oder *A—e—a* (äolisch oder hypodorisch) ergänzen sich mithin gegenseitig. Auch kommen durch dieses Schema, welches nach der (von Friedrich Bellermann überdies gänzlich missverstandenen) Theorie des Claudius Ptolemaeus reconstruirt wurde, die Stellen des Plutarch zum Verständniss, wo es heisst, dass die Sappho den mixolydischen Ton mit dem dorischen (inbegriffen den äolischen) und dass man überhaupt den hypodorischen, dorischen und mixolydischen Ton (Tonart) mit einander verbunden habe. Der mixolydische Ton oder das mixolydische Diapason der Alten ist $\underline{H}$, *c*, *d*, $\underline{e}$, *f*, *g*, $\underline{a}$, $\underline{h}$, welches System ebenfalls durch den Klang *e* und dann auch secundär durch den Klang $\underline{a}$ mit dem hypodorischen oder äolischen und mit dem dorischen verknüpft erscheint. — Der oben erwähnte Unterschied zwischen dem äolischen oder hypodorischen und lokrischen oder hypodorischen Ton ist aus der Vergleichung der oben angeführten und der nachstehenden Tabelle ersichtlich.

Hypodorischer oder lokrischer Ton.

Stellungen		Bedeutungen	Klänge			
Nete hyperbolaeon		Lichanos hypaton	beweglich	$\bar{\bar{d}}$	Tetrachord hypaton (unvollkommen)	
Paranete hyperbolaeon	$1^{1}/_{9}$	Parypate hypaton	beweglich	$\bar{\bar{c}}$		
Trite hyperbolaeon	$1^{1}/_{20}$	Hypate hypaton	stehend	$\bar{h}$	Ton	
Nete diezeugmenon	$1^{1}/_{8}$	Nete hyperbolaeon od. Proslamb.	stehend	$\bar{a}$	Tetrachord hyperbolaeon	Hypodorisches Diapason
Paranete diezeugmenon	$1^{1}/_{7}$	Paranete hyperbaolaeon	beweglich	$\bar{g}$		
Trite diezeugmenon	$1^{1}/_{9}$	Trite hyperbolaeon	beweglich	$\bar{f}$		
Paramese	$1^{1}/_{20}$	Nete diezeugmenon	stehend	$\bar{e}$	Tetrachord diezeugmenon	
Mese	$1^{1}/_{7}$	Paranete diezeugmenon	beweglich	$\bar{d}$		
Lichanos meson	$1^{1}/_{9}$	Trite diezeugmenon	beweglich	$\bar{c}$		
Parypate meson	$1^{1}/_{20}$	Paramese	stehend	h	Ton	
Hypate meson	$1^{1}/_{8}$	Mese	stehend	a	Tetrachord meson	
Lichanos hypaton	$1^{1}/_{7}$	Lichanos meson	beweglich	g		
Parypate hypaton	$1^{1}/_{9}$	Parypate meson	beweglich	f		
Hypate hypaton	$1^{1}/_{20}$	Hypate meson	stehend	e		
Proslambanomenos	$1^{1}/_{7}$	Lichanos hypaton	beweglich	d		

In dieser ist die thetische Mitte = dem Klange *d'*, welcher zum Klange *a*, also zur dynamischen Mitte, im Quintverhältnisse steht. Dieses System erlangte mit dem

äolischen nicht gleiche Popularität und wurde erst im Mittelalter, vom 9. und 10. Jahrhundert an, wo sich aus demselben die dorische Scala *d, e, f, g, a, h, c′, d′* entwickelte, unter dem Namen der hypodorischen Tonart verbreitet und gepflegt. Auf die Geschichte der Tonarten kommen wir unter der Rubrik »Kirchentonarten« noch genauer zu sprechen, wo wir dann auch die Ansichten Friedrich Bellermanns eingehender widerlegen können. In der Kürze geben wir hier an, dass Aristoxenos die tiefere lydische Transpositionsscala *f, g, as, b, c′, des′, es′, f′* (*ges′, as′, b′*) *g, as′, b′, c″, des″, es″, f″*, worüber man Näheres in der absoluten Harmonik der Griechen findet, ebenfalls äolisch nannte. Dasselbe System, welches wir oben als das altgriechisch äolische bezeichneten, ist durch Ptolemaeus und Boëthius unter dem Namen hypodorisch zugleich im Verein mit dem dorischen Tone auf das Mittelalter fortgepflanzt worden, wo aber nach dem 10. Jahrhundert das mit lokrisch gleichbedeutende hypodorisch die Oberherrschaft über jenes erlangte. Erst im 15. Jahrhundert und besonders im 16. Jahrhundert durch Glarean, Zarlino, Sethus Calvisius gewann das Aeolische seine Bedeutung wieder und wurde dann scharf von dem Hypodorischen (dem griechischen Lokrisch) geschieden. Auf Glarean und Zarlino kommen wir noch in dem Artikel »Kirchentonarten« zurück; hier möge aber die Erklärung des Sethus Calvisius eine Stelle finden, dessen Bekanntschaft mit dem protestantischen Kirchenliede eben so hervorstechend ist, wie seine gründliche Kenntniss der italienischen Kirchencomponisten, des katholischen Ritus und der historischen Ueberlieferungen. Nach ihm besteht der äolische Modus oder die äolische Tonart aus der zweiten Quintengattung, in welcher der Halbton von der zweiten zur dritten Stufe liegt, und aus der dritten Quartengattung, welche den Halbton von der ersten zur zweiten Stufe besitzt. Mithin fällt der Modus in die sechste Octavengattung, welche im regulären System von *A* zu *a* (oder *a* zu *a′* oder *a′* zu *a″*) und im transponirten System von *D* zu *d* liegt. Sie wird also geschrieben

A H c d e f g a oder *d e f g a b c′ d*

und bildet ihre Schlüsse auf den Tönen *A, e* und *c* im regulären, auf den Tönen *d, a* und *f* im transponirten System. In dieser Form hiess der Modus »*Aeolius authentus*«, oder »*contentus*«. Gewöhnlich nannte man ihn den fremden Ton (»*Tonus peregrinus*«) nach dem Psalmverse: »*Extraneus factus sum fratribus meis et filiis matris meae peregrinus*«. Im evangelischen Kirchengesange pflegte man im regulären System das Lied »Gieb unserm Fürsten und aller Obrigkeit« auf diesen Modus im 16. Jahrhundert zu singen und im transponirten System waren namentlich gebräuchlich:

Spiritus sancti gratia
Meine Seel' erhebt den Herrn
Ich dank' dem Herrn von ganzem Herzen
Es woll' uns Gott genädig sein.

Dagegen findet man in der Figuralmusik dieser Zeit, aus welcher er in den vorhergehenden Jahrhunderten gleichsam verbannt war, sehr viele Beispiele z. B. bei Orlandus Lassus:

Ad te levavi animam meam à 6 voc.
Benedictio et claritas à 6 voc.
Deus in adjutorium meum à 6 voc.
O altitudo divitiarum à 6 voc.
In Deo salutare meum à 6 voc.
Domine Deus rex magne (von Hannibal Paduanus) *à 6 voc.*

In Lindner's *Continuationen* sind folgende Beispiele vorhanden:

Angelus Domini descendit de coelo à 7 voc.
Isti, qui amicti sunt stolis albis à 6 voc.

In Lindner's *Corollarium* findet man die Gesänge:

Tempus est, ut revertar à 6 voc.
Duo Seraphin clamabant à 8 voc.

In den heiligen Nürnberger Melodien:

Ave Maria gratia plena à 5 voc.

Ad te levavi animam meam à 5 *voc.*
Justorum animae in manu Dei sunt à 5 *voc.*
Verba mea auribus percipe à 5 *voc.*
Audi Hymnum et orationem à 6 *voc.*
Suscepimus Deus misericordiam à 6 *voc.*
Exaudi Domine justitiam meam à 6 *voc.*
Sanctificavit Dominus tabernaculum à 7 *voc.*
In tribulatione miserere mei à 8 *voc.*

Im transponirten Systeme findet man u. A. die Beispiele:
O profunditatem divitiarum à 6 *voc.* (Joh. Thom. Tribio).
O vos omnes qui transitis à 6 *voc.* (Jacob Handel).
O vos omnes qui transitis (Alphonsus Feraboscus) in den *Cantionibus sacris Lindneri.*

Im *Corollarium Lindneri* sind zu finden:
Laudem dicite Deo nostro à 8 *voc.*
Timete Dominum omnes sancti ejus à 6 *voc.*
Ecce ego mitto vos sicut oves à 5 *voc.*
Ad Dominum cum tribularer à 8 *voc.*
Psalmus Paschalis in exitu Israel etc.

Die andere Form des äolischen Modus ist der hypoäolische Modus, welcher an seiner Stelle angeführt und besprochen werden soll. Was noch sonst über den äolischen Modus mit Beziehung auf die übrigen Tonarten zu erwähnen ist, findet seinen Anschluss in dem Artikel »Kirchentonarten«, wo auch die späteren Theoretiker, wie Marpurg, Mattheson etc., berücksichtigt werden müssen, damit man den Uebergang aus dem antiken in das moderne Tonsystem erkenne. Dr. Oscar Paul.

Aeolodion, auch Aeolodikon, oder Windharmonika genannt, s. Aeoline.

Aeolomelodikon, auch Choraleon genannt, gehört zu den vielen ephemeren Erfindungen, wie sie das Experimentiren im Instrumentenbau so häufig hervorruft. Von der ganzen erträumten Pracht der Erfindung bleibt schliesslich nur noch der schwer gefundene volltönende Name übrig und muss für die Nachwelt registrirt werden. Erfinder des Ae. ist der Professor Hoffmann in Warschau, nach dessen Angaben es der dortige Mechanikus Brunner etwa 1825 hergestellt hat. Es ist ein Tasteninstrument von engbegrenzter orgelartiger Construction, denn die Töne werden, wie bei einer kleineren Orgel, mittelst eines Blasebalgs durch metallene, jedoch nicht zinnerne, Pfeifen gebildet, indem beim Niederdrücken der Taste das Ventil zu der entsprechenden Pfeife sich öffnet und so der in den Windladen gesammelten Luft den Zugang eröffnet. Blecherne Sprachröhren vorn am Mundloch der Pfeifen dienen zur Verstärkung des Tons, sodass mit Benutzung aller zu Gebote stehenden Windmasse ein Stärkegrad entwickelt werden kann, welcher ein Instrumentalorchester und einen Chor im Tutti noch ansehnlich übertönt. Wie auf die Tonstärke in mannigfachen Schattirungen, so wirkt die verschieden graduirte Verwendung der Luft auch auf die Tonfarbe des Ae. ein. Bei leisem Anschlag klingt es wie ein gewöhnliches Melodikon (s. d.), bei stärkerem Anschwellen wie eine schreiende *C*-Clarinette, bis es im Fortissimo zusammenschmetternden Hörnern, Trompeten und Posaunen Nichts nachgiebt. Seine natürliche Bestimmung würde das Ae. auf ärmere und kleinere Kirchen verweisen, wo es ganz zweckmässig die Stelle einer Orgel vertreten könnte, zumal es auch einen geringen Raum in Anspruch nimmt. Man hatte gewiss auch an eine solche Verwendung gedacht, und es als choralbegleitendes Instrument desshalb auch Choraleon genannt.

Aeolopantalon, ebenfalls eine der ephemeren Erfindungen aus dem ersten Viertel dieses Jahrhunderts, welche, wie die Planetoiden im Weltenraume, sich mannigfaltig zwischen die Hauptinstrumente drängten. Es ist weiter Nichts als die Verbindung eines aufrecht stehenden Pianoforte (Pantalon) mit einem Aeolomelodikon, dergestalt, dass der Spieler die Wirkung beider zugleich oder gesondert benutzen kann. Wenn sich der Vortragende mit den Zügen und der Behandlungsart dieses complicirten Instrumentes vertraut gemacht hatte, konnte er allerdings überraschende und eigenthümliche Wirkungen hervorrufen, indem er nach Belieben die Töne des Pianoforte,

der Violine, der Flöte, Clarinette, des Horns u. s. w. hören liess, aber von bleibenderen Eindrücken konnte nicht die Rede sein, und die Individualität der Originalinstrumente erschien doch immer mehr oder weniger geopfert. Wie jede Spielerei hat auch diese, zu welcher noch eine verwickelte Construction hemmend hinzutrat, keinen Boden gewonnen und ist bald verschollen. Erfinder des Ae. war der Tischlermeister Dlupòsk in Warschau.

Aeolsharfe, die, oder Windharfe, ist ein harfenartiges Saiteninstrument, welches, wie der Name bereits andeutet, durch freie Luftströmungen tönend erregt wird. Wenn schon die Harfe uns seelenvolle, zum Herzen sprechende Klangfreuden in leisen Ahnungsschauern, verhallenden Wehmuthsklängen, stürmenden Leidenschaften oder leichten, neckischen Scherzen bereiten kann, jenachdem der Spieler den Saiten solche Empfindungen zu entlocken sich bestrebt: so offenbaren sich diese Eigenheiten in einem viel höheren Maasse bei der Aeolsharfe, indem sich auf diesem Instrument nicht allein die Tonerregungen in gleicher Art von selbst entwickeln, sondern auch noch deren Modificationen, das Zu- und Abnehmen der Klänge wie das Beginnen derselben beinahe aus dem Nichts, in allen Momenten nach der Einwirkung des Windes für unser Wahrnehmungsvermögen nur in der vollendetsten Vollkommenheit zu zeigen vermögen. Ein akkordisches Wogen, bei dem unsere dadurch geweckten Seelenempfindungen mehr einer Märchenwelt als der Wirklichkeit angehören, das sich vom Nichts fast bis ins Unendliche auszudehnen scheint, in stetem Wechsel bald als eine, bald als zwei oder mehr Tonmassen sich kundgebend und hierin in dem einem Moment einem anschwellenden, nach und nach dahinsterbenden Gesange entfernter Chöre, in dem anderen, unter neckischen, flüchtigen, mehrere Octaven durcheilenden Tonläufen, einer aetherischen Elfenmusik ähnlich ist, badet die Seele des Lauschers in einem Tonmeer, das fast alles Irdischen bar ist; was anders, als dass sich auch alle musikalisch-poetisch begabten Naturen, gleichviel ob Laien oder Kenner, mit derselben Innigkeit an diesem sanft, unmittelbar und ohne Reflexion Genüsse bereitenden Naturquell laben. — Schon sehr frühe Berichte erzählen, dass um Mitternacht Davids Harfe oder Kinnor ertönte, wenn der rauhe Nord durch die Saiten derselben fuhr. Unstreitig wurde diese Naturerscheinung damals, also etwa 1000 v. Chr., wohl für eine übernatürliche Glorification des gottbegnadigten unsterblichen Sängers zur Harfe angesehen, da trotz ihrer Erwähnung sich innerhalb von beinahe 2000 Jahren nirgends auch nur die geringste Andeutung findet, dass man diese Tonerregung als irdisch anschaute und nachzuahmen suchte. Die ersten Versuche, deren die Geschichte erwähnt, die des 988 n. Chr. in England gestorbenen heiligen Dunstan, wurden von seiner Mitwelt auch noch ganz in der oben angedeuteten Weise aufgefasst, denn da er sich selbst die Macht, dies Phänomen erscheinen lassen zu können, vindicirte, so klagte man denselben der Zauberei an, indem man ihn beschuldigte, eine Harfe geschaffen zu haben, welche von selbst spiele. Erst der Jesuitenpater Athanasius Kircher, der 1602 im Fulda'schen geboren war und 1680 zu Rom starb, beschrieb, ohne desshalb angefeindet zu werden, ein Saiteninstrument in seiner »*Phonurgia nova*«, »Neue Hall- und Klingkunst« S. 148, das vom Winde tönend gemacht werden konnte, und welches in Form und Einrichtung der gegenwärtigen Aeolsharfe gleich ist; doch scheint die musikliebende Gesellschaft jener Tage fast gar keine Notiz von diesem Instrument genommen zu haben. Erst durch die Beschreibung eines solchen in dem Göttinger Taschenkalender des Jahres 1792 von Pope erfreute sich diese Entdeckung einer allgemeineren Beachtung. Nach dieser Beschreibung muss die Aeolsharfe einen tannenen Resonanzkasten in Form eines Parallelipipidums von 3′—6′ Länge, 8″—14″ Breite und 3″—6″ Tiefe haben, welcher auf einer Seite einen dünnen, gleichstark gearbeiteten Resonanzboden mit einem Schallloche besitzt, worüber 8—12 im Gleichklange gestimmte Darmsaiten leicht gespannt werden. Dieser Kasten muss so in einer Spalte von Thüren, Fenstern oder in der Oeffnung eines Gemäuers angebracht werden, dass der durch die spitzwinklich zu einander geneigten Flächen sich verdichtende Luftstrom schiefwinklich den Resonanzboden trifft. — Später wurde durch Langguth eine transversale Aeolsharfe construirt, welche in den sogenannten Windklappen einen unmittelbaren Ersatz für die schiefen, einander zugeneigten, den

Luftstrom verdichtenden Ebenen am Instrumente selbst hatte. — Noch mehr verbesserte den Bau der Aeolsharfe der Akustiker Kaufmann zu Dresden, indem er beide Theile, Instrument und Windklappen, sonderte. Er gab dem Resonanzkasten dieselbe Gestalt und Ausdehnung, bespannte aber den Resonanzboden nur mit 4, höchstens 5 Saiten von ungleicher Dicke, welche im Einklange gestimmt wurden, und beobachtete sonst an dem Baue dieses Instrumentes schon alle die Bedingungen der L. v. Sch., welche die bestmögliche Wirkung erheischten. Der andere Theil dieser Aeolsharfe, der Windfang, welcher so construirt ist, dass er den Luftstrom stetig beengt, hat in Höhe der Saiten über dem Sangboden in seinen Ebenen eine fast rechtwinkelige Fortsetzung nach aussen, die den sich beengenden Luftzügen ein geradliniges Fortlaufen gestattet, so dass gerade im Durchschnittspunkte der verschiedenen Luftströme die einzelnen Saiten von diesem getroffen werden. — Die bisher als vollkommenste bekannte Aeolsharfe fertigte Heinrich Christoph Koch an. Er wandte einen Resonanzboden ohne Schallloch dazu an, indem er in Erfahrung gebracht hatte, dass auf einem solchen ausgespannte Saiten straffer angezogen werden konnten, und trotzdem, ohne einer gesteigerten Luftströmung zu bedürfen, tönendere Wirkungen hervorgebracht wurden. Die Ursache davon aber war, dass die geschlossene Luftsäule im Sangkasten durch ihren Gegendruck, wenn der Sangboden des Kastens sehr dünn gearbeitet war, eine stärkere Resonanz erzeugte, als der offene Luftraum eines mit Schallloch versehenen Resonanzbodens. Wir wollen hier die Beschreibung dieser Aeolsharfe, welche sich Koch baute, mit seinen eigenen Worten wiedergeben. Er sagt: »Die Saiten, welche die beste Wirkung auf meinem etwas über drei Schuh hohen Instrumente hervorbrachten, waren Violinquarten; und eine solche Saite mit Silberdraht von No. 15, eben so enge wie die *G*-Saite auf der Violine besponnen, gab bei ähnlicher Spannung, wie die der unbesponnenen, die tiefere Octave derselben an, und die Probe zeigte, dass diese übersponnene Saite von der Luft eben so leicht wie die übrigen zur Ansprache gebracht wurde. Ich bezog nun mein auf sieben Saiten eingerichtetes Instrument mit 5 unbesponnenen und 2 besponnenen Saiten, von welchen die letzteren auf derjenigen Seite des Instruments aufgezogen wurden, auf welcher die Windflügel nicht befindlich sind, damit der Windstrom zuerst die übersponnenen Saiten treffen musste. Das Spiel der Aeolsharfe gewann durch diese beiden tieferen Saiten nach seiner Art ebensoviel wie das der Orgel durch das Pedal. Weil es mir ferner sehr wahrscheinlich war, dass die Verschiedenheit der gleichzeitig sich bildenden Schwingungsknoten der klingenden Saiten in gleichem Verhältnisse mit der Vermehrung der Saiten zunehmen müsse, so brachte ich zwischen den 7 Saiten noch 6 neue an. Allein nun sprachen nur die zunächst an den beiden Seitenwänden befindlichen an. Ohne Zweifel lagen die Saiten nunmehr zu enge, als dass der in die Quere geleitete Luftstrom zwischen jeder so insbesondere hindurchstreifen konnte, wie zum Ansprechen derselben erforderlich. Desshalb kam ich auf den Einfall, die sechs neuen Saiten in eine besondere Reihe zu bringen, und setzte demnach ganz nahe an die gewöhnlichen Stege, und zwar einwärts nach dem in der Mitte der Resonanzdecke befindlichen Schallloche zu, zwei um einen halben Zoll höhere Stege, welche mit Löchern durchbrochen waren, durch welche die ersten 7 auf den niederen Stegen ruhenden Saiten durchliefen ohne das Holz zu berühren. Ueber die beiden höheren Stege wurden die hinzugekommenen 6 Saiten (unter denen ebenfalls eine besponnene sich befand) ausgespannt, und zwar so, dass jede höher liegende immer zwischen 2 tiefer liegende fällt. Auf diese Art erhielt das Instrument zwei verschiedene Chöre, die bei den verschiedenen Modificationen eines nicht allzustarken Luftstromes wechselweis ertönen, bei zunehmender Stärke des Windzuges aber beide sich vereinigen und das diesem Instrumente eigene unnachahmliche *Crescendo* und *Decrescendo* noch reizender machen. Weil es mir nun mit Hinzufügung einer tieferen Octave gelungen war, kam ich auf den Gedanken, es auch noch mit einer höheren Octave zu versuchen. Nach vielem vergeblichen Bemühen, eine oder zwei in die höhere Octave gestimmte Saiten zur Ansprache zu bringen, fand ich endlich das bis dahin übersehene leichteste Mittel, zu diesem Zwecke zu gelangen. Ich setzte nämlich unter die erste oder zweite der übersponnenen Saiten der unteren Reihe, und zwar gerade in die Mitte

derselben, ein Stück Steg, welches jedoch etwa $^1/_4$ Zoll höher war als die beiden niederen Stege, so dass auf der Schärfe desselben die Saite in zwei gleiche Theile sich theilen musste. Die Wirkung dieser höheren Octave, die überhaupt nur bei gewissen Modificationen des auf das Instrument wirkenden Luftstromes anspricht, und eine merklich schwächere Saite als die übrigen sind erfordert, ist zwar nicht so auffallend als die der tieferen Octave, dennoch aber im Verlauf des Spieles unverkennbar«. — Nach unserem Wissen und bisherigen Versuchen ist diese Aeolsharfe die vollendetste, und es würde höchstens nur als natürliche Folge der Erfahrung: dass sich eine Tonquelle auf die kubische Ausdehnung der Grundfläche ausdehnen lässt, einem späteren Grübler über neue Constructionen der Aeolsharfe noch als nächstliegendes Moment eine Vermehrung der Saitenreihen zu empfehlen sein; zur Belohnung für die praktische Ausführung dieser theoretischen Wahrheit hätte der Entdecker wahrscheinlich einen grösseren chorisch wechselnden Reichthum der Töne zu erwarten. — Die Eigenschaft der Aeolsharfe, dass ihre Töne schnell verhallen, hat dies Instrument mit allen anderen derselben Gattung, d. h. der Saiteninstrumente, welche gerissen tönend gemacht werden, gemein. Die einfache Tonwelle der ganzen schwingenden Saite, die vom Resonanzboden ausfliesst, hat zwar eine geringe Oscillationsamplitüde, führt aber einen glockenreinen Ton zum Ohre, welcher in von der Natur selbst entfesselten, oft den Grundton ganz verdrängenden Aliquottönen (s. d.) der Saite eine Harmonie giebt, welche in solcher Art wohl sonst kaum herstellbar ist. Hauptbedingungen der vollendetsten Klangwirkungen dieses Instrumentes sind: dass keine belaubten Bäume oder hindernden Gebäude den klangerregenden Luftstrom in seiner einfachen Richtung irgendwie stören; dass wo möglich die Abendstunden zur Erregung dieses Tonreiches auserkoren werden, da dann am wenigsten die ungleiche Temperatur verschiedener Luftschichten oder sonstige Schallwirkungen die tönenden Wellenerregungen des Instrumentes zu beeinflussen vermögen; dass möglichst starke Saiten zum Bezug dieses Instrumentes gewählt werden, und dass der Eigenton des Sangbodens genau dem Tone der meisten im Einklange gestimmten Saiten desselben gleich ist, indem letztere Bedingung nicht allein eine leichtere Ansprache der Töne, sondern auch die grösstmöglichst reine Intonation befördert, welche sich in einem Umfange von 4—6 Octaven dem Hörer kundgiebt. — Schliesslich mag hier noch bemerkt werden, dass, wenn man die Saiten nicht im Einklang stimmt, die Aliquottöne der verschiedenen Grundtöne oft in sehr harten Dissonanzen auftreten, die, ohne eine Lösung zu finden, einen um so verletzenderen Eindruck auf den Hörer machen, als gerade solche Tonempfindungen der Seele desselben sonst ein Entzücken bereiten würden. C. B.

Aeolsklavier, das, obwohl erst um das Jahr 1825 und zwar vom Gutsbesitzer Schortmann in Buttelstedt erfunden, gehört bereits zu den vergessenen Instrumenten, wie die Physharmonica (s. d.). Es war ein Tasteninstrument, welches seine Töne jedoch nicht, wie jene, durch vom Luftstrom in Schwingung versetzte Metall-, sondern durch Holzstäbchen hervorbrachte, und dadurch eine angenehmere, weichere Klangfarbe erzielte. Da der Blasebalg vom Spieler selbst getreten wurde, so hatte der Letztere auch freie Gewalt über den Luftstrom und in Folge dessen auch über die Stärke des Tons, sodass er alle Schattirungen vom leisesten Piano bis zum Forte hervorrufen, ebenso auch die Accorde aeolsharfenmässig verhauchen lassen konnte. Auch das Ae. verdankt seine Entstehung, wie viele andere ähnlich construirte Tasteninstrumente, der Absicht, dem Mangel des Klaviers mit seiner gleichen Tonschwere und Tonkürze abzuhelfen, aber man übersah, dass dieser Mangel in dem Wesen und Zweck des Klaviers vollständig begründet ist und daher eher als Vorzug betrachtet werden kann, ebenso wie man den Umstand nicht beachtete, dass es beinahe unmöglich sein dürfte, ein Instrument zu construiren, welches alle Vorzüge und Vortheile des Klaviers mit denen der Orgel in sich vereinigt.

Aequal (aus dem Lat.), oder Aequalstimmen sind Stimmen von einerlei Tongrösse. Hauptsächlich gilt diese Bezeichnung für die achtfüssigen Orgelstimmen, welche nach Mattheson's Definition an Tongrösse genau der Menschenstimme entsprechen. Ae. dient daher häufig als Fusstonbezeichnung ohne weitere Hinzufügung des Fussmaasses vor der Benennung achtfüssiger Orgelstimmen. Daher ist

Aequal-Gemshorn | **Aequal-Principal** } die Bezeichnung der betreffenden Orgelstimme als achtfüssige, s. Orgel.

Aequisonus (lat.), der Einklang, oder zwei Töne von gleicher Höhe, s. Einklang.

Aequivoken (aus dem Lat.), die Reihen gleichlautender oder auch gleichbedeutender Wörter in den Weisen der Meistersinger. Halbe Ae. hiessen solche Wörter, wenn sie ausser dem Reime neben einander standen, s. Meistersinger.

Aeschylus aus Eleusis in Attika, wo er im J. 525 v. Chr. geboren wurde, gehörte zu den griechischen Freiheitskämpfern in den Perserkriegen und hat bei Marathon, Salamis und Platää persönlich mitgefochten. Er hatte eine eingehende philosophische Bildung genossen und war ein Anhänger der Lehre des Pythagoras, in Folge dessen er auch in der reineren Mysterienlehre eingeweiht war. Seine Hauptbedeutung für alle Zeiten aber hat er als dramatischer Dichter, denn als solcher ist er nicht allein Reformator, sondern der eigentliche Stifter der attischen Tragödie, welche durch seinen Nachfolger Sophokles zur Vollendung emporgehoben wurde. Die vor ihm, um 550 v. Chr., durch Thespis, den Begründer der gesungenen Chöre, und Andere gemachten ersten rohen Versuche scenischer Darstellung bildete er zur wirklichen Tragödie fort, indem er die Handlung zum wesentlichen Bestandtheil machte, die Action und Declamation des Schauspielers mit den Gesängen des Chors in engste Verbindung setzte und eine zweite Hauptperson einführte, wodurch er der Schöpfer des dramatischen Dialogs wurde. Den Schauspielern gab er Masken und Kothurne, beschränkte den singenden Chor auf die Zahl von 14 bis 15 Personen, stattete ihn aber, um ihn entsprechend einzuführen, mit prächtigen Costümen aus, wie er überhaupt für eine würdige scenische Ausstattung zuerst sorgte. Seine eigenen Dramen wirken in ihrer einfachen Hoheit tiefergreifend; der Charakter des Erhabenen und Würdevollen, welcher sich oft bis zum Furchtbaren und Schrecklichen steigert, wohnt ihnen in unvergleichlicher Weise bei. Die bis jetzt erhaltenen Bruchstücke weisen auf ungefähr 70 Dramen dieses Dichters hin; die Gesammtzahl wurde im Alterthum auf 90 angegeben. Vollständig erhalten sind uns aber leider nur sieben Stücke, von denen drei, nämlich »Agamemnon«, »Die Choëphoren« und »Die Eumeniden«, zusammen eine Trilogie bilden. Auch die übrigen Stücke scheinen grossentheils solche Trilogien gebildet zu haben; so ganz entschieden »Der gefesselte Prometheus«, eine der tiefsinnigsten und grossartigsten Dichtungen des classischen Alterthums, als zweites Drama der vollständigen Prometheus-Sage. Die weiteren Werke sind: »Die Perser«, »Die Sieben vor Theben« und »Die Schutzsuchenden«. Bereits betagt, wanderte Ae. nach dem Colonienlande Sicilien aus, sei es aus Missmuth über die Erfolge seines jüngeren Rivalen Sophokles, sei es aus politischen Interessen, und ist auch dort, zu Gela, im J. 456 gestorben, der Sage nach durch eine Schildkröte, welche ein Adler auf seinen Kopf herabfallen liess. — In neuester Zeit, wo von Berlin aus, auf Anregung König Friedrich Wilhelms IV., durch verschiedene geistreiche Musiker mit Neu-Composition antiker Chöre der Versuch gemacht wurde, die alte griechische Tragödie auf die moderne Bühne zu bringen, hatte Meyerbeer es unternommen, die Chöre der »Eumeniden« des Ae. in Musik zu setzen; er ist aber mit dieser Arbeit nicht zu Ende gekommen.

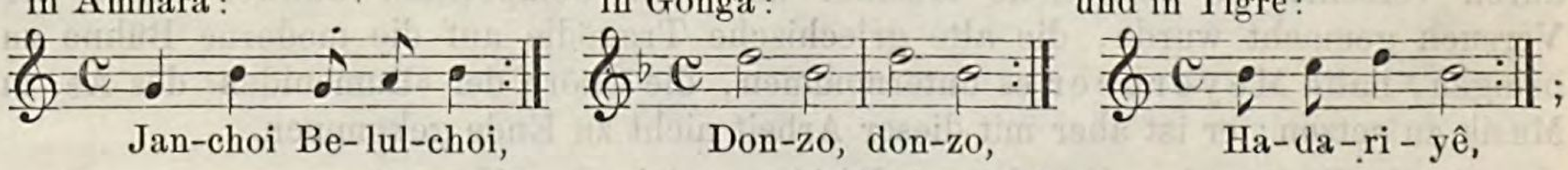
Aesthetik (aus dem Griech.), s. Philosophie der Kunst.

Aesthetisch heisst nach etymologischer Erklärung des Wortes Alles, was in Beziehung zu der Empfindung, dem Gefühle des Menschen steht, oder in Beziehung auf dieselben gebracht werden kann, was also durch eine innere oder äussere Anschauung auf unser Gemüth angenehm bestimmend, oder verstimmend wirkt. Es ist die Hauptaufgabe aller Kunst, der Musik insbesondere, da sie ja am mächtigsten auf das Gefühl zu wirken geeignet ist, ästhetisch im angenehm bestimmenden Sinne Einfluss zu üben, d. h. also, in ihren Darstellungen überall dem gebildeten, guten Geschmack zu entsprechen und das Hässliche, Gemeine, Widrige, Gespreizte zu vermeiden. Inwieweit das Hässliche gleichwohl zugelassen ist, ja, seine Berechtigung hat, das zu untersuchen und festzustellen ist die Aufgabe der Philosophie der Kunst (s. d.), deren höchster Zweck es sein muss, auf die vagen Bestimmungen, welche sich mit den

Begriffen Empfindung und Gefühl verbinden, vom höchsten wissenschaftlichen Standpunkte aus eingreifend und ordnend einzuwirken.

Aethiopische oder **abyssinische Musik.** — Eine Musik dieses Namens in dem Sinne, dass darunter die selbständige Entwickelung eines Grundsystems der Musik oder die eigenthümliche Ausbildung eines besonderen Zweiges irgend eines Systems zu verstehen wäre, ist in der That nicht vorhanden; nichtsdestoweniger scheint es in musikhistorischem Interesse wünschenswerth, dass alles dasjenige, was bisher über die Musik der Aethiopier und Abyssinier bekannt geworden, zuvörderst sorgsam gesammelt werde. Denn obgleich die Tradition ihres Herrschergeschlechts, das in gerader Linie von dem Sohne Salomos und der Königin von Saba abzustammen vorgiebt, und endlich die Einführung des Christenthums im vierten Jahrhundert n. Chr. aus Aethiopien einen eigenen jüdisch-christlichen Staat geschaffen hatten und dadurch manche ältere Sitten und Gebräuche in ihrem ursprünglichen Charakter sehr verkümmerten, so mögen sich dennoch in den musikalischen Liebhabereien und Gewohnheiten des Volkes, insofern dasselbe im Laufe der Jahrhunderte von anderweitigen fremden Einflüssen weniger berührt wurde, noch manche Spuren uralter Formen bewahrt haben, welche zugleich auch im Altaegyptischen wurzeln. — Bischof Heliodorus, 500 n. Chr., berichtet in seiner »*Hist.*« *l. IX*, dass die Aethiopier ihre Schlachtsignale durch Schläge auf Ambossen und Pauken gaben. — Die ersten genaueren Nachrichten wurden uns von einer portugiesischen Gesandtschaft unter der Führung des Priesters Franciscus Aluares, die 1517—1522 den König-Priester Aethiopiens besuchte. Ueber die dort gesehenen Musikinstrumente steht in der Reisebeschreibung, Ausgabe 1581, S. 134: »Sie haben Trommeten/ sie seyend aber nicht gut/ vnd Heertrummeln/ von Kupffer/ die werden von Alcayr dahin gebracht/ dessgleichen haben sie auch etliche Hültzene Trummeln/ die seyend auf beyden seyten/ hinden vnd vornen/ mit Leder vberzogen/ Cymbalen wie bei uns/ vnd etliche grosse Beck/ darauf sie schlagen/ sie haben auch Flöten/ vnd etliche gevierdte Instrument/ mit Saiten uberzogen/ schier wie ein Harpffen/ welches sie nennen David Harpffen/ darauf schlagen sie vor dem Priester Johann/ aber nicht sehr wohl«. Der Gesandte selbst berichtet über Weihgesänge in der Kirche Machan Celacen, die sich durchweg in kurzen musikalischen Phrasen bis zum Ueberdruss wiederholten; dann von einem ähnlichen Weihgesang bei einem Teiche, in welchem am anderen Tage vor dem Priester-König Johann Taufen vollzogen wurden; von einem Trauergesange mit dem stets sich wiederholenden Texte *Abeko* d. h. O Herr; von einem Festzug eines Fürsten vor seinem Herrscher, dem an der Spitze Trompeten und Pauken erklangen; sowie endlich von dem Gesange der Priester in den Kirchen, bei dem sie tanzten und dabei abwechselnd mit den Händen gegen die Füsse schlugen. — Jobi Ludolfi in seiner »*Hist. Aeth.*« *lib. III c.* 6, *lib. II c.* 18 und *lib. I c.* 14 führt an von Jesuiten im Lande aufgezeichneten Klageliedern folgende an:

in Amhara: in Gonga: und in Tigrē:



und meldet ferner, dass die geistliche Musik in Gesang bestände, der mit Sistren- und Castagnettengeklapper bis zur Unerträglichkeit untermischt wäre, und den auszuführen sich die angesehensten Personen zur höchsten Ehre anrechneten. — Eine mehr umfassende Nachricht enthält ein in der letzten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts von James Bruce, einem Mediciner im abyssinischen Heere, an Burney gerichtetes Schreiben; es bezeichnet die Lyra, das Sistrum, die Trommel — der Sage nach eingeführt in den ersten Jahren der Welt durch Thot aus Aegypten, — die Flöte, die Kesselpauke und die Trompete — angeblich durch Menelek, den Sohne Salomos, aus Palästina mitgebracht — als nationale Instrumente Aethiopiens. — Die Lyra (s. d.), auch Beck d. h. Schaf genannt, 3′ oder 3′ 6″ lang, war das einzige heimische Saiteninstrument, das mit 5, 6, aber am häufigsten mit 7 Saiten von gedrehter Schaf-

oder Ziegenhaut gefunden und stimmführend zum Gesange gespielt wurde. Das Sistrum (s. d.) führten die Priester bei Dankpsalmen und reichten es in leidenschaftlichem Singtanze von Hand zu Hand. Die Trommel (s. d.), amharisch Käbäro oder Hatämo, ist etwa 2′ lang, oben $^3/_4$′ und unten kaum $^1/_2$′ breit, wird von Fusssoldaten, auch von Reitern geführt und mit der Hand geschlagen. Die Flöte (s. d.), amharisch Agäda benannt, ist eine Flöte *à bec* mit Holzzunge von sehr rauhem Tone, was als Eigenthümlichkeit derselben geschätzt wird. Die Trompete (s. d.), Kriegsinstrument, amharisch Kenet oder Keren d. h. Horn genannt, ist 5′ 4″ lang, gerade aus Rohr mit einer Stürze aus einem Kürbisstück gebaut und aussen mit Pergament bezogen, an welchem kleine Glöckchen befestigt sind. Sie intonirt ungefähr in unserm *E* und erklingt sehr rauh und stark. Bei Märschen wird dieselbe schwach und seltener geblasen, im Gefecht aber so stark als möglich, damit sie die Krieger anfeuere, sich mit Todesverachtung dem Feinde entgegen zu werfen. Nach Kastner, in seinem Werke »*Manuel de musique militaire*«, besassen die Aethiopier auch noch das Horn, Qand genannt, welches zum Geben von Alarmzeichen angewandt wurde. — Die Kesselpauke endlich, das Herrscherinstrument, amharisch Nagaret benannt, wird aus Kupfer, selten aus Holz gefertigt, ist in ihrer Bespannung aber gewöhnlich unpraktisch, da die Felle oft bis zur Hälfte den Kessel bedecken und somit den Ton sehr dämpfen. Alle Gesetze, Nägär, lässt der Herrscher unter dem Schall derselben verkündigen und verleiht einem Statthalter neben einer Fahne eine Kesselpauke als Zeichen der übertragenen Macht. Vor dem Herrscher her ertönen stets die Schläge von 45 Kesselpauken, welche oft in sehr weiter Ferne zu hören sind. Villoteau berichtet noch in den zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts, dass die Kirchen oft bis zu 40 Kesselpauken besässen, und dass der Herrscher 80 Pauken vor sich her schlagen liesse, die von auf Mauleseln reitenden Spielleuten tractirt würden. — Die eigenthümlichsten nationalen Wirkungen der Musik sind gewiss die der Kesselpauke und der Trompete. Wie der Aethiopier mit dem Klange der Kesselpauke das Gefühl des Erhabenen oder des Unveränderlichen der Gesetze von Kindesbeinen an verbindet, fühlt er sich beim Ertönen der Trompete zu einer so wilden Tapferkeit angeregt, dass jene Musik selbst in Friedenszeiten die Nähe aethiopischer Männer oft sehr gefährlich macht. Mehr jedoch als diese auf bestimmte Vorstellungen zurückzuführenden Klangwirkungen scheint den Aethiopiern von der Musik ihrer glänzenden aegyptischen Vorzeit nicht verblieben zu sein. C. B.

Aeussere Stimmen, auch Aussenstimmen, heissen die höchste und tiefste der in einem Tonstücke verwendeten Stimmen, in mehrstimmigen Gesängen also der Sopran und der Bass, beziehendlich der erste Tenor und der zweite Bass (in Männerchören), in Instrumental-Compositionen die höchste, melodieführende Stimme und der Grundbass. Alle übrigen Stimmen nennt man Mittelstimmen (s. d.). Im Tonsatz sind die äusseren Stimmen, da ihre Fortschreitungen dem Hörer ganz besonders in das Gehör fallen, an strengere grammatikalische Vorschriften gebunden, während im Satz der Mittelstimmen, bei denen die sogenannten verdeckten Quinten und Octaven, sowie die nicht ganz regelrechten Auflösungen weniger oder gar nicht hervortreten, eine grössere Freiheit vom Regelzwang herrscht.

Aeusserst in der Bedeutung von ganz besonders, möglichst (ital. *di molto*) drückt bei Tempobestimmungen den höchsten Grad aus, also z. B. *Allegro di molto,* äusserst schnell. In der Dynamik würde dieser Zusatz wohl ebenfalls verwendbar sein, ist aber darin nicht gebräuchlich.

Aevia, eine mitunter in älteren Kirchenmusiken sich vorfindende eigenthümliche Abkürzung des Wortes Alleluja oder Halleluja, welche man durch Weglassung der Consonanten hergestellt hat.

Affabile (ital.), freundlich, gefällig, liebreich.

Affabile-Westenholz, eine gefeierte Sängerin des 18. Jahrhunderts, deren Ruhm in Italien und Deutschland gleichermaassen verbreitet war. Sie war im J. 1725 in Venedig geboren, wurde schon frühzeitig zur Opernbühne gebracht und erregte bald auf verschiedenen Theatern Italiens grosses Aufsehen. Im J. 1756 kam sie mit einer italienischen Operngesellschaft nach Lübeck und enthusiasmirte hier, sowie bald darau

in Hamburg das Publicum in seltener Weise. Die Kenner der damaligen Zeit sprechen mit Bewunderung von dem ausserordentlichen Umfang, sowie von dem Metall, der Klarheit und Biegsamkeit ihrer herrlichen Stimme und rühmen ihren unübertroffenen, ausdrucksvollen Vortrag namentlich der Cantilene und des Adagio, sowie ihre musterhafte italienische und auch deutsche Textaussprache. Nach dem siebenjährigen Kriege fand sie eine feste Stellung als Hofsängerin in Schwerin, wo sie sich mit dem Kapellmeister Westenholz verheirathete, welcher sie bereits von Lübeck aus kannte und schätzte. In Schwerin starb sie im J. 1776.

Affanato (ital.), wehmüthig, unruhig, betrübt.

Affect (aus dem Lat.), ital. *Affetto,* eine plötzlich entstehende, aber eben so bald wieder vorübergehende Gefühlserregung oder Gemüthsbewegung, s. Leidenschaft.

Affectirt, erkünstelt, geziert, gezwungen, im Gegensatz zum Naiven, Natürlichen.

Affectvoll, *affettuoso, patetico.*

Affettuoso, auch *affettuosamente,* oder *con affetto* (ital.), bezeichnet als Vortragsvorschrift: mit lebhaftem, warmen Ausdruck des Gefühls, aber auch, nach Erforderniss, mit leidenschaftlichem Ausdruck, erheischt also in Bezug auf die Melodie, auf die sie sich insbesondere bezieht, einen entsprechend stark accentuirten Vortrag. Ohne einschränkende Bezeichnung bezieht sich A. auch auf das Tempo des Tonstücks und bedeutet dann ein Bewegungsmaass, welches zwischen Adagio und Andante die Mitte hält. Der höchste Grad des A. wird mit dem Ausdruck *Affettuosissimo* bezeichnet.

Affillard, Michel **l'**, Mitglied der königlichen Hofkapelle zu Paris, wo er im J. 1708 starb. Er hat sich weniger als Instrumentalist, denn als Gesanglehrer ausgezeichnet und die von ihm 1705 herausgegebene Gesangschule gelangte zu ganz besonderem Ansehen und hat ihn lange überlebt. Sie erschien bei Ballard zu Paris unter dem Titel: »*Principes très faciles pour apprendre la musique, qui conduiront promptement ceux qui ont du naturel pour le chant jusqu' au point de chanter toute sorte de musique proprement, et à livre ouvert*«. Wie angesehen und gesucht dieses Werk war, geht daraus hervor, dass 1710 schon die 6. und 1717 die 7. Auflage nöthig wurde, worauf die 8. Auflage in neuer Ausgabe in Quartformat erschien. Es ist übrigens noch dadurch bemerkenswerth, dass es unseres Wissens das erste Buch ist, dessen Tonstücke und Gesangsbeispiele vom Verfasser in Bezug auf Tempo streng regulirt sind, da er einem jeden das Zeitmaass nach dem Chronometer von Sauveur vorgesetzt hat.

Afflitto, *con afflizione* (ital.), betrübt, mit Wehmuth.

Affrettando, auch *affrettoso* (ital.), als Tempobezeichnung: eilend, treibend, nämlich in Bezug auf die Bewegung.

Afranio, Kanonikus zu Ferrara in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, ist zu Pavia geboren. Er soll im J. 1539 der Erfinder des Fagotts gewesen sein, welches er aus dem alten Bassbombard oder Basspommer gestaltete, indem er die sehr lange Röhre des ursprünglichen Instrumentes umbog und zu einem Bündel (*fagotto*) zusammenband. Walther spricht zwar in seinem musikalischen Lexikon einem gewissen Afiano dieses Verdienst zu, jedoch scheint dies nur eine Verwechselung ein und desselben Namens zu sein, zumal ja der Kanonikus im Lateran Ambr. Tes. Albonesio in seiner »*Introductio in Chaldaicam linguam*« (Pavia 1539) durch Beschreibung und Abbildung des Instrumentes (*descriptio ac simulacrum Phagoti Afranii*) das Verdienst des A. ausser Zweifel gesetzt hat.

Afzelius, Arvid August, Glied einer berühmten schwedischen Gelehrtenfamilie, ist am 6. Mai 1785 geboren, studirte Theologie und Philologie und wurde im J. 1821 als Pfarrer zu Enköping angestellt. Besonders rühmlich bekannt machte er sich jedoch durch seine Forschungen im Gebiete altnordischer und vaterländischer Literatur, sowie als Dichter, und er hat sich auch in der Musikliteratur einen Platz erworben, indem er in Verbindung mit Geijer in drei Bänden eine Sammlung altschwedischer Volkslieder (*Svenska Folksvisor*) mit den alten von Häffner in Upsala und Gronland in Kopenhagen bearbeiteten Melodien herausgab.

Agada, auch Kwetz genannt, ein in Aegypten und Abyssinien häufig vorkommendes Blasinstrument, welches in Form, Grösse und Ton unserer Flöte ähnelt,

aber abweichend von dieser mit einer Art Clarinettenschnabel angeblasen und demgemäss auch wie unsere Rohrinstrumente mit Mundstücken getragen wird.

Agapen, Liebesmahle, waren gemeinschaftliche Mahlzeiten, welche die ältesten Christen sowohl als Erinnerungsfeier an den Tod Christi als auch zur Aufrechterhaltung der brüderlichen Liebe unter sich abhielten und wozu jedes Gemeindemitglied unter dem Namen Oblationen soviel es konnte oder wollte beizusteuern hatte. Gewöhnlich kam man am Sabbath, später an Sonn- und Festtagen, gegen Abend in Privathäusern, später auch in den Kirchen zusammen, und Jedem wurde zur Erinnerung an die von den Aposteln anempfohlene Gütergemeinschaft ein gleiches Theil, ohne Rücksicht auf seinen Beitrag, oder seinen Stand, sodass die Armen auf Kosten der Reichen und Wohlhabenden gesättigt wurden. Solche Liebesmahle waren mit Gebet, heiligen Gesprächen und hauptsächlich mit Gesängen verbunden, welche immer mehr den Charakter religiöser Hymnen annahmen, auf die denn auch der Name Agapen mit überging und die für die Weitergestaltung des Kirchengesanges wesentlich wurden. Die Kirchenväter waren für die Aufrechterhaltung der frommen Sitte eifrig bemüht, namentlich Justinus Martyr um 150 n. Chr., Tertullian 180, und Clemens von Alexandrien um 190, welcher Letztere die Hereinziehung weltlicher Lieder zu den A. streng untersagte und als begleitendes Instrument nur die sogenannte Davidsharfe zuliess. Noch später wurden die nach und nach eingeführten Psalmen und Hymnen ritualmässig festgestellt und durften anderwärts nicht gesungen werden. Mit dem immer grösseren Anwachsen der Gemeinden wurde aber diese Institution immer beschwerlicher und verlor durch sich einschleichende Unsitten zudem mehr und mehr an Würde und Bedeutung. Sowohl dies, als die strengen Verbote der Römer, welche in den A. revolutionäre Verbindungen und Zusammenkünfte behufs unnatürlicher Ausschweifungen argwohnten, bewirkten nach und nach die grössere Einschränkung und das allmälige Eingehen der Sitte. Die letzte Spur ihres Bestehens findet sich im 7. Jahrhundert, nachdem im 4. Jahrhundert die sogenannte Abendmahlsfeier, d. h. die Austheilung des geweihten Brodes und Weins, als abgesonderter Gebrauch den A. entnommen und in die gottesdienstlichen Versammlungen aufgenommen worden war. In neuerer Zeit haben die Herrnhuter die Liebesmahle wieder erneuert, indem sie an hohen Festtagen sich in ihren Betsälen versammeln und unter Gebet und Gesang Thee und Backwerk geniessen. R. Wagner hat eine Cantate »Das Liebesmahl der Apostel« componirt.

Agathokles, berühmter griechischer Musiker des classischen Zeitalters des Perikles (nicht zu verwechseln mit dem berühmten gleichnamigen Tyrannen von Syrakus), lebte um 450 v. Chr. zu Athen. Er ist der Lehrer des gleichfalls berühmt gewordenen Tonsetzers D a m o n von Athen, welcher als Lehrer des Sokrates und Perikles und als Förderer der dramatischen Kunst einen grossen Namen gewonnen hat.

Agathon, einer der berühmtesten Sänger und Gesangsmeister des alten Griechenland, welcher zwischen 398 und 338 v. Chr. in Athen lebte. Erzogen ist er in dem Tempel zu Delphi und wurde später Schüler des Prodikus und des Sokrates, was für die Universalität seiner Bildung spricht. Vor Allem zeichnete er sich aber durch seine vorzügliche Stimme und Gesangsmanier aus, sodass es sprichwörtlich wurde, vom *Cantus Agathonis* zu reden. Im olympischen Sängerspiele wurde er von 30,000 Zuhörern einstimmig als Sieger bejubelt und gekrönt. Er ist nicht mit einem gleichnamigen Dichter und Sänger zu verwechseln, welcher 100 Jahre früher lebte und die Chöre in der Tragödie vervollkommnet haben soll. Letzterer war bereits im J. 401 v. Chr. gestorben.

Agazzari, A g o s t i n o, mit dem ehrenvollen Beinamen *Accademico armonico intronato*, stammte aus einem adeligen italienischen Geschlechte und wurde am 2. Decbr. 1578 zu Siena geboren. Schon in frühester Jugend zeigte er Talent und einen unwiderstehlichen Hang zur Musik, auf den seine Familie fördernd einwirkte, indem man ihn dem berühmten Ludovico V i a d a n a übergab, bei dem er die Tonsetzkunst gründlich studirte und auch die neue Art von Kirchenconzerten seines Lehrers kennen lernte, für deren Ausbreitung und Einbürgerung er später selbst sehr thätig wurde. Mit reichen Kenntnissen und Geschicklichkeit wohl ausgerüstet ging er darauf einige Jahre an den Hof des Kaisers Matthias zu Wien, kehrte aber später nach Italien zurück, um

in Rom das Kapellmeisteramt an San Apollinare und am deutsch-ungarischen Collegium zu übernehmen. Bald darauf wurde er auch zum Kapellmeister des römischen Seminariums erwählt, gab aber im J. 1630 alle diese Stellungen auf, um an der Kathedrale seiner Geburtsstadt als Domkapellmeister zu fungiren. Als solcher starb er daselbst am 10. Apr. 1645. Wichtiger als durch seine zahlreichen werthvollen Motetten, Madrigale, Psalmen und sonstige Arten geistlicher Gesänge ist A. als der wahrscheinlich erste Lehrer der Bassbezifferung und des Generalbassspiels geworden. Dem Op. 5 seiner 1609 in Venedig erschienenen Motetten geht eine Abhandlung vorauf, überschrieben »*Del sonare sopra il basso con tutti li stromenti e dell' uso loro nel concerto*«, aus welcher hervorgeht, dass die dem Viadana in der Regel zugeschriebene Erfindung des bezifferten Basses dem A. zum Mindesten gleichfalls mit beizulegen ist.

Agelaus, ein griechischer Zitherspieler aus Tegea, welcher um 550 v. Chr. lebte, war nach dem Berichte des Pausanias (*Phoc.* cap. 7) der Erste, welcher in den olympischen Spielen durch sein vortreffliches Zitherspiel (ohne Mitwirkung des Gesanges) den pythischen Preis errang. Dieses Ereigniss spricht für den von damals an zu datirenden Aufschwung der absoluten Instrumentalmusik der alten Hellenen.

Agende (Kirchenagende, lat. *agenda*, d. h. was, nämlich beim Gottesdienste, zu thun ist) heisst das Buch, welches die kirchlichen Vorschriften über Form und Ordnung der gottesdienstlichen und sonstigen heilichen Amtshandlungen des Geistlichen, vorzüglich die dabei zu gebrauchenden Worte, Gebete, Antiphonien und Collecten, enthält. Auch die vorgeschriebenen ritualen Gesänge der einzelnen Landeskirchen für den Geistlichen allein, oder für den Kirchenchor (die sogenannte Liturgie), sind darin enthalten. Die von einzelnen Tonsetzern herausgegebenen A. sind als Privatvorschläge zur Verbesserung des Gottesdienstes anzusehen, da nur der Regierung oder der obersten Kirchenbehörde das Recht, eine neue A. einzuführen, oder die vorhandene zeitgemäss zu renoviren, zusteht.

Agevole (ital), synonym mit *leggiero:* leicht, anmuthig, gewandt. Agevolezza, wie *leggierezza:* Leichtigkeit, Gewandtheit.

Aggiustamente (ital.), genau, streng (im Tempo oder Tact).

Aggraver la Fugue, Erweiterung der Fuge, s. Fuge.

Agias, ein der Sage angehöriger altgriechischer Musiker, der zur Zeit des trojanischen Krieges (um 1200 v. Chr.) gelebt, und sich um die Veredelung und Verbesserung der Musik verdient gemacht haben soll.

Agiatamente (ital.), als Vortragsbezeichnung: gemächlich, bequem.

Agilità (ital.), *Agilité* (franz.), Leichtigkeit, Munterkeit (im Vortrage).

Agilmente (ital.), leicht, hurtig, munter.

Agincour, d', ein berühmter französischer Klavier- und Orgelspieler der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Er war königlicher Organist der Metropolitankirche zu Rouen, als welcher er um das J. 1755 starb. Von ihm erschienen seit 1733 in Paris verschiedene Klavier- und Orgelcompositionen.

Agitato, auch *con agitazione* oder *con agitamento* (ital.), unruhig, erregt, ungestüm, wird entweder für sich allein, oder als nähere Bestimmung zu anderen Vortrags- und Tempovorschriften, wie *Vivace, Presto, Allegro, Andante* gebraucht. Die Verbindung mit langsamen Zeitmaassen ist an und für sich ein Unding und sollte füglich nicht gebraucht werden, zumal sich das A. mehr oder weniger nur auf den Charakter des Vortrags beziehen kann, der erst wieder mit dem Tempo in engster Verbindung steht. Als selbstständige Ueberschrift eines Tonstücks oder eines Theils bezeichnet dieses Wort allerdings an und für sich das Tempo und verlangt damit eine mehr lebendige als ruhige Bewegung. Innerhalb der Stücke, wo das A. noch öfter vorkommt, bedeutet es, dass die betreffenden Stellen energischer und leidenschaftlicher ausgeführt werden sollen, mit welcher Vorschrift nach Umständen wohl ein *Crescendo, Stringendo,* oder *Accelerando*, dem Geschmacke des Vortragenden entsprechend, verbunden sein kann.

Agnesi, Maria Teresa **d',** ist der Spross einer adeligen italienischen Familie und zu Anfange des 18. Jahrhunderts in Mailand geboren. Sie hat eine gründliche musikalische Bildung genossen, wie viele ihrer damals erschienenen Conzerte und

Sonaten für Klavier beweisen, welche dazumal auch in Deutschland bekannt geworden sind. Auch der dramatischen Musik hatte sie ihre Thätigkeit zugewandt, wie drei ihrer Opern (»Sofonisbe«, »Ciro in Armenio« und »Nitocri«) beweisen. Nähere Nachrichten über das Leben und die Werke dieser gewiss interessanten Künstlerin existiren nicht mehr. Bemerkenswerth dürfte noch sein, dass sie die Schwester jener durch ihre tiefe Sprach- und mathematische Gelehrsamkeit berühmten Maria Gaetana d'A. (geb. 1718, gest. 1799) ist, welche an der Universität zu Bologna, als die Erste ihres Geschlechts, den Lehrstuhl für Mathematik inne hatte.

Agnus Dei (lat. = Gotteslamm) heisst der fünfte und letzte Hauptabschnitt der katholischen Messe, dessen Worte dem 1. Cap. des Evangeliums Johannis (Vers 29 und 36) entnommen sind und ursprünglich vom Priester kurz vor der Communion zu verrichten waren. Nach der Bestimmung des Papstes Sergius I. (687—700) sollte dieser Text während der Administration der Hostie gleichzeitig vom Clerus und vom Volke gesungen werden. Dann folgt die Communion mit Antiphonen über verschiedene Texte und endlich das *Ite, missa est,* womit der Gottesdienst schliesst. Letztere Formel hat der Messe überhaupt ihren Namen gegeben. Die Absicht des Papstes Sergius, diesen Gesang zum kirchlichen Volksgesang zu erheben, gerieth nach und nach in Vergessenheit, und die musikalische Ausführung dieses Theils, sowie der ganzen Messe fiel ausschliesslich dem Sängerchor zu, was wieder die Tonsetzer zu allen Zeiten anregte, selbstständige Compositionen zu dem Messtext zu schreiben, in Folge dessen hochbewunderte Kunstwerke der Kirchenmusik entstanden (s. Messe). Der vorschriftmässige Text des A. D., welcher im 12. Jahrhundert festgestellt wurde, lautet: *Agnus dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis! Agnus dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem.* In der Seelenmesse (*Missa pro defunctis*) oder dem Requiem befinden sich statt *miserere nobis* die Worte: *dona eis requiem.*

Agobardus, im J. 779 in Spanien geboren, wurde zum geistlichen Stande bestimmt und schon früh nach Frankreich gebracht. Im J. 808 wurde er dem Erzbischof Leidrade zu Lyon als Coadjutor zugeordnet, erhielt aber selbst diese hohe Würde, als jener ins Kloster ging. Seitdem machte er sich als eifriger Ketzerverfolger bekannt und benutzte seine tiefe Gelehrsamkeit zur Abfassung von Streitschriften, von denen zwei, durch einen merkwürdigen Zufall noch erhaltene, für den Musikhistoriker wichtig geworden sind. Sie sind gegen Amalarius und dessen Buch »*De ecclesiae officiis*« gerichtet und führen die Titel: »*De divina Psalmodia*« und »*Tractatus de correctione Antiphonarii*«. Zuerst wurden sie 1605 zu Paris von Papyrius Masson herausgegeben, welcher sie unter der Maculatur eines Buchbinders entdeckt hatte, und darauf 1666 ebendort von Neuem gedruckt. A. selbst starb am 6. Juni 840 zu Saintonge.

Agoge (griech.) bezeichnete in der alten griechischen Musik die stufenweise Folge von Tönen auf- oder abwärts. Die Lateiner nannten diese Bewegungsart *ductus* und unterschieden drei Gattungen: aufsteigend, *ductus rectus,* absteigend, *ductus revertens,* auf- und absteigend nach einander, *ductus circumcurrens.*

Agoge rhythmica (griech.; lat.: *ductus rhythmicus*) hiess in der alten griechischen und römischen Musik die schnellere oder langsamere, jedoch durch das richtige Verhältniss von Arsis und Thesis geregelte Bewegung der Rhythmen eines Tonstücks, also genau das, was man jetzt Tact nennt, dann aber auch das, was wir mit der Bezeichnung Tempo ausdrücken.

Agon (ἀγών) bezeichnete in der griechischen Sprache einen blutigen oder unblutigen Kampf, in welchem jeder Theilnehmer die Oberhand zu behalten strebte. Der Sprachgebrauch belehnte aber mit Vorliebe mit diesem Worte die grossen Volksfeste oder Spiele, welche in regelmässigen Perioden hier und da abgehalten wurden, um die körperliche oder geistige Virtuosität im Volke ungeschwächt aufrecht zu erhalten, wesshalb die Sieger in den vorgeschriebenen Faust-, Ring- und anderen Kämpfen, sowie in der Dicht-, Tanz- und Tonkunst Preise erhielten, die in einem hohen Grade der Ehre standen und ihren Erringer berühmt machten. Die ältesten und angesehensten dieser Wettspiele waren die olympischen, pythischen, nemeischen und isthmischen. Als Kampfrichter, Agonotheten oder Athlotheten, fungirten Vertrauensmänner, welche die Reihenfolge festzustellen, über Aufrechterhaltung der

Ordnung und herkömmlichen Vorschriften zu wachen, Streitigkeiten zu schlichten und den ausgesetzten Preis zuzuerkennen hatten. Dem hohen Ansehen, welches die Tonkunst bei den Hellenen genoss, entsprechend, da man von jedem gebildeten Manne Kenntniss und Fertigkeit in derselben beanspruchte, wurde schon bei der Jugend darauf hingewirkt, dass sie tüchtig für den A. würde, wesshalb es in Athen sogenannte Agones Musikoi gab, Uebungen, welche im Odeon daselbst abgehalten wurden; diese hatten einen ausschliesslich künstlerischen Charakter, da sie nur für angehende Dichter, Sänger, Musiker, Redner und Schriftsteller eingerichtet waren, um den Künstler in der öffentlichen Vorführung seines Könnens und Wissens sicher und fest zu machen.

Agonismen (ἀγωνίσματα) waren bei den Griechen Kampfstücke aller Art. Speciell für die Musik waren es die Tonstücke, mit welchen sich die Agonisten (s. d.) in den Wettspielen hören liessen. In dieser Bedeutung entsprechen sie der Bezeichnung Conzertstück.

Agonist (ἀγωνιστής), Kämpfer, Wettkämpfer, bezeichnete in Beziehung auf Musik einen vollständig ausgebildeten Sänger, oder Instrumentalisten, einen Virtuosen seiner Kunst, denn nur solche konnten es wagen, mit Aussicht auf Erfolg an den öffentlichen Wettspielen (s. Agon) theilzunehmen. Ein A., welcher in allen vier heiligen Arten des Agon gesiegt hatte, hiess ein Kreiskämpfer (περιοδονίκης) und genoss der höchsten Grade von Ehren und Auszeichnungen, wie sie ein so allseitig gebildeter seltener Künstler in der That verdiente. Wie der Virtuose, so hiess auch der Schauspieler vorzugsweise A., weil er, nach Aristoteles, die Eigenschaften eines A. und eines Nachahmers in sich vereinigen musste.

Agonothet, oder Athlothet (griech.), s. Agon.

Agosti, ein in Russland ansässiger Componist des vorigen Jahrhunderts, von dessen Lebensumständen Nichts mehr bekannt ist. Eine Anzahl seiner komischen Opern hielt sich mit Glück auf den Bühnen, so namentlich in Deutschland seit 1780 das aus dem Italienischen übersetzte Singspiel »Ein Herbstabenteuer, oder der Junker von Gänsewitz«. A. besass jedenfalls ein grosses, vielversprechendes Talent, welches mit Frische und Anmuth zu Tage trat, daneben aber auch unzureichendes Wissen, oder Trägheit, da von Sorgfalt in seinen Partituren nicht die Rede, regelrechte Form und gute Ausführung verschmäht ist.

Agostini, Ludovico (oder Luigi), war im J. 1534 in Ferrara geboren und hatte sich dem geistlichen Stande gewidmet, dessen Stufen er auch durchlief. Gleichwohl zeichnete er sich auch als Dichter und als Componist sehr rühmlich aus, sodass ihn Herzog Alfons II. von Este als Kapellmeister an seinen Hof berief. Er starb am 20. Septbr. 1590 in hohem Ansehen, nachdem kurz vor seinem Tode noch eine Sammlung seiner Messen, Motetten, Vespern, Madrigale und Sinfonien erschienen war.

Agostini, Paolo, war etwa 1593 zu Vallerano geboren, in der Tonsetzkunst Schüler des berühmten Giovanni Maria Nanini in Rom, dessen Schwiegersohn er auch wurde, und hat sich zu einem der gelehrtesten und ausgezeichnetsten Componisten seiner Zeit emporgeschwungen, dessen Werke die damalige Welt in Erstaunen und Bewunderung versetzten. Demgemäss war auch seine äussere künstlerische Laufbahn eine glänzende und ehrenvolle. Er bekleidete nach einander die wichtigen Organistenstellen an den Kirchen zu Santa Maria di Trastevere, zu San Lorenzo in Damaso und zu San Peter in Rom, worauf er 1626 Vincenzo Ugolini's Nachfolger als Kapellmeister im Vatican wurde. Als solcher starb er bereits 1629, im kaum erreichten 36. Lebensjahre. Von seiner Genialität und tiefen Gelehrsamkeit zeugen vier-, sechs-, ja zwölfchörige Arbeiten zu 16, 24 und 48 Stimmen, welche sich noch im Archive des Vaticans befinden, und welche als Wunderwerke angestaunt wurden und es fast noch heute sind. Papst Urban VIII. kam einst unerwartet zu der Probe einer dieser achtundvierzigstimmigen Messen und fühlte sich so lebhaft ergriffen und gefesselt, dass er bis zum Schlusse verweilte und unter freundlichem Kopfnicken gegen den Componisten den Saal verliess. Im Druck sind von den A.'schen Werken zwei Bücher Magnificats und Antiphonen und fünf Bücher acht- und zwölfstimmige Messen in den Jahren 1619 bis 1628 erschienen. Ausserdem hat Pater Martini mit der Bemerkung,

es sei ein Muster, ja ein Erzeugniss höchsten Genies, wie tiefsten Wissens und praktischer Gewandtheit, im II. Theile seines »*Esemplare ossia saggio fondamentale pratico di Contrappunto*« als Beispiel ein Agnus Dei von A. aufgenommen, worin drei verschiedene Canons selbstständig und doch eng verbunden, dabei in Bezug auf Melodie und Harmonie durchaus natürlich und ungezwungen durchgeführt sind. — Ein zu gleicher Zeit in Pisa lebender Componist gleichen Namens (richtiger aber wohl Agostino geheissen) wird oft mit dem Vorigen verwechselt. Jener ist nur durch ein kleines 1611 in Rom erschienenes Buch »*Battuta della Musica*« bekannt geworden.

Agostini, Pietro Simone, römischer Ritter, welcher zu Ausgang des 17. Jahrhunderts am kunstsinnigen Hofe zu Parma lebte. Von ihm wurde 1680 in Venedig eine Oper »*Il ratto delle Sabine*« mit grossem Beifall gegeben, wie er überhaupt als geschickter Componist galt, sodass es zu bedauern ist, dass von seinem Leben und seinen Werken nichts Näheres bekannt. Nur eine Probe seiner contrapunktischen Arbeiten findet sich im zweiten Theil der Sammlung von Gius. Paolucci »*Arte pratica del Contrappunto*« (Venedig 1765).

Agrell, Johann, wurde am 1. Febr. 1701 zu Löth in Ostgothland geboren und besuchte das Gymnasium zu Linkjöping und die Universität zu Upsala, um die schönen Wissenschaften und die Musik zu studiren. Schon 1723 wurde er als Kammermusicus nach Kassel berufen, welche Stellung er volle 22 Jahre inne hatte. Als Violin- und Klaviervirtuose besuchte er während dieser Zeit die deutschen Höfe und Städte und war ebenso wiederholt in Italien. Im J. 1746 wurde er als Kapellmeister nach Nürnberg gezogen, woselbst er auch am 19. Jan. 1765 starb. Die im Druck erschienenen Arbeiten A.'s rechtfertigen die Achtung und den ehrenvollen Ruf, deren sich sein Talent bei den Zeitgenossen erfreute. Es sind dies Klavierconzerte, Sinfonien, Trios, Violin- und Klaviersoli. Geistliche Werke, Cantaten und Motetten, deren er auch viele geschrieben haben soll, sowie seine »Anleitung zur Composition« und »Tabellen für den Generalbass und die Tonsetzkunst« sind leider nicht veröffentlicht worden.

Agréments (franz.), ital. *Abellimenti,* sind musikalische Verzierungen aller Art, wie Vorschläge, Triller, Doppelschläge, Passagen u. s. w., eine früher sehr gebräuchliche Bezeichnung.

Agresta, Agostino, ein Tonsetzer des 16. Jahrhunderts, von dem aber Nichts weiter bekannt ist, als dass ihn Scipione Cerreto in seinem Werke »*Della pratica musicale vocale e stromentale*« (Neapel 1601) einen der grössten Componisten seiner Zeit nennt.

Agricola, Alexander, ist in den Niederlanden geboren und studirte unter Ockenheim's Leitung die Musik und Tonsetzkunst, sodass er bald den Ruf eines ausgezeichneten Contrapunktisten gewann. An den spanischen Hof gezogen, lebte er als Kapellmeister König Philipp's zu Madrid und starb, 60 Jahr alt, zu Valladolid. Bis jetzt jedoch ist es nicht möglich gewesen, Geburts- oder Todesjahr zu ermitteln, und mit Bestimmtheit kann sein Wirken nur in das Ende des 15. und zu Anfang des 16. Jahrhunderts gesetzt werden. Messen von ihm und einzelne Gesänge befinden sich unter Petrucci's ersten Drucken mit beweglichen Metalltypen (Venedig 1503 und 1504), andere Manuscripte im Archiv der päpstlichen Kapelle in Rom, aus denen die grosse Bedeutung dieses Meisters für die damalige Zeit unzweideutig hervorgeht.

Agricola, Benedetta Emilia, geb. Molteni, königl. Sängerin der italienischen Oper zu Berlin. Gebürtig aus Modena, wo sie im J. 1722 geboren war, hatte sie unter Porpora, Hasse und Salimbeni gründliche Gesangsstudien gemacht. Nachdem sie bereits in Italien Aufsehen erregt hatte, wurde sie im J. 1742 für die königl. italienische Oper in Berlin engagirt und trat daselbst am Einweihungsabende des neuen Opernhauses, am 7. Decbr. desselben Jahres, als Cornelia in »Cäsar und Cleopatra« zum ersten Male und mit grossem Beifall auf. Hierauf hat sie dieser Bühne, mehr oder weniger beschäftigt, da sie von der Laune Friedrich's II. viel zu leiden hatte, bis zum J. 1774 angehört, wo sie als Discordia in »Europa galante« vom Publicum Abschied nahm und sich, obwohl über 50 Jahr alt, noch im fast ungeschmälerten Besitz

ihrer schönen Mittel zeigte. Im J. 1751 hatte sie sich mit dem königl. Hofcomponisten Joh. Friedr. Agricola verheirathet, eine That, welche ihr der König niemals vergeben hat. Denn auf seine Anordnung wurde der bisherige Gehalt der A. von 1500 Thalern auf 1000 Thaler für beide Gatten zusammen geschmälert und erst nach etwa 20 Jahren in etwas gebessert, während der Gatte selbst den ihm nach Graun's Tode zukommenden Hofkapellmeistertitel niemals erhielt. Als Joh. Friedr. Agricola 1774 starb, strich der König den ganzen Gehalt, verabschiedete die Sängerin und liess sich selbst durch die Fürbitte der Prinzessin Amalie nicht zur Zurücknahme der harten Befehle bewegen. Die einst gefeierte Künstlerin starb etwa 1780 in Vergessenheit und wahrscheinlich auch in Dürftigkeit; über das Wo und Wann fehlen leider alle genaueren Nachrichten. Ihre Stimme hatte (nach Burney) einen Umfang vom kleinen *a* bis zum dreigestrichenen *d;* ihr Gesang soll sich durch reine Intonation und einen in seltner Weise vollkommenen Triller ausgezeichnet haben. Zu ihren glänzendsten Leistungen gehörte die Ausführung der grossen Sopranarie in Graun's Passionscantate »Der Tod Jesu«, die sie bei der ersten Aufführung dieses Werkes, im J. 1755, sang.

Agricola, Georg Ludw., geboren am 25. Octbr. 1643 bei Sondershausen, machte in Leipzig und Wittenberg theologische Studien und brachte es zum Prediger und Magister. 1670 zum Hofkapellmeister in Gotha ernannt, beschäftigte er sich fast ausschliesslich mit der Composition und gab mehrstimmige Buss- und Communionlieder, sowie deutsche geistliche Madrigale zu zwei bis sechs Stimmen heraus, ebenso Sonaten, Präludien u. s. w. A. starb schon im J. 1672 in Gotha.

Agricola, Johann, Schulmann und Contrapunktiker des 16. Jahrhunderts, lebte zu Erfurt und schrieb eine grosse Anzahl Motetten zu vier bis acht Stimmen, sowie kirchliche Festgesänge für das ganze Jahr, welche in Nürnberg damals heftweise gedruckt worden sind. Andere seiner Werke finden sich in Georg Draudius' »*Bibliotheca Classica*« aufgeführt.

Agricola, Joh. Friedr., wurde am 4. Jan. 1720 zu Dobitschen bei Altenburg geboren. Auf Antrieb seiner Mutter Maria Magdalena, welche als »Befreundtin des Kapellmeisters Händel« genannt wird, liess ihn sein Vater, ein gothaischer Hof- und Kammeragent, unter Anderem auch in der Musik durch Martini, einen anerkannten Klavier- und Orgelspieler, unterrichten. Für das Studium der Rechte bestimmt, bezog er im J. 1738 die Universität zu Leipzig, lernte dort Joh. Seb. Bach kennen und wurde sofort dessen Schüler im Klavier- und Orgelspiel. Er beschäftigte sich seitdem fast ausschliesslich mit Musik und fand in den von Bach geleiteten Kirchenaufführungen, sowie im *Collegio musico* reiche Gelegenheit, sich immer mehr auszubilden. Ende des J. 1741 begab er sich nach Berlin, wo er sich bald als einer der ersten Orgelspieler auszeichnete, was ihn jedoch nicht behinderte, seine Studien in der Composition bei Quanz fortzusetzen und sich an den Werken Graun's, Hasse's, Händel's und Telemann's eifrigst weiter zu bilden. Jm Mai 1751 wurde er, nachdem im Jahre vorher seine Oper »*Il filosofo convinto in amore*« mit Beifall zur Aufführung gekommen war, zum königl. Hofcomponisten ernannt und 1759, nach Graun's Tode, als Dirigent der königl. Kapelle angestellt, ohne jedoch den Titel eines königl. Kapellmeisters zu erhalten. Als musikalischer Schriftsteller schrieb er meist unter dem pseudonymen Namen Flavio Anicio Olibrio; am wichtigsten dürfte seine deutsche Uebersetzung der Gesangsschule des Tosi sein, welche unter dem Titel »Anleitung zur Singkunst, aus dem Italienischen des Herrn Peter Franz Tosi; mit Erläuterungen und Zusätzen« in Berlin bei G. L. Winter 1757 erschien und noch heutigen Tages einen gewissen Werth behauptet. Auch als Sänger liess sich A. zuweilen hören und sang besonders in geistlichen Conzerten neben seiner Gattin Benedetta Emilia A. (s. d.) die Bass-Solopartien. Für dieselbe schrieb er auch viele Arien. Er starb an der Wassersucht am 1. Decbr. 1774; seine Opern, Oratorien, Lieder u. s. w. haben ihn nicht lange überlebt, wohl aber so manches seiner theoretischen Werke. Sein Schüler J. C. Fr. Rellstab sagt über ihn in den »Bemerkungen eines Reisenden«: Er war ein Schüler von Seb. Bach, ein fleissiger, arbeitsamer, kritischer, aber nicht talentvoller Mann. Er konnte ein Collegium über den Gesang lesen, und keine gesangvolle Stelle schrei-

ben; er war der beste Singemeister damaliger Zeit, und keine gesangvolle Arie kam aus seiner Feder; und dies lag in seiner Sucht nach Originalität, (ein Fehler, der nachher erst allgemeiner Geniedrang ward), welche ihm die Natur ganz und gar versagt hatte. Die äusserste Eile schuf seine besten Sachen, denn sie liess ihm nicht die Zeit, Unnatürlichkeiten aufzusuchen«.

Agricola, Martin, einer der bedeutendsten musikalischen Schriftsteller des 16. Jahrhunderts, wurde 1486 zu Sorau in den dürftigsten Verhältnissen geboren. Sein regsamer Geist warf sich schon früh auf das Studium von Büchern aller Arten, welche auf seine Weiterbildung auch ohne Lehrer vortheilhaft wirkten. Von der Noth und von leiblicher Sorge getrieben, wanderte er 1510 nach Magdeburg, wo er durch Privatunterricht kümmerlich sein Leben fristete, gleichwohl aber nicht müde ward, autodidaktisch emsig weiter zu studiren und namentlich die Musik in das Bereich seiner wissenschaftlichen Forschungen zu ziehen. Im J. 1524 erhielt er die ärmlich dotirte protestantische Cantorstelle in Magdeburg, liess aber seine Seele durch des Lebens Ungemach nicht beugen, sondern arbeitete in ausdauerndem Streben weiter und weiter, bis er zu den tüchtigsten Kennern der Musik zählte und in Georg Rhaw in Wittenberg einen Verleger fand, der seine Werke in für die damalige Zeit überaus eleganter Ausstattung erscheinen liess. Leider besitzen wir dieselben nicht mehr vollständig. Nachdem schon 1512 in Magdeburg seine praktischen »*Melodiae scholasticae sub horarum intervallis decantendae*« gedruckt worden waren, erschienen seit 1528 in Wittenberg u. A.: »Eine kurz deutsche Musica etc.«, Wittemberg, Georg Rhaw 1528, »*Musica instrumentalis* deudsch etc.« ebendaselbst 1529 (2., umgearb. Aufl. 1545), ferner »*Musica figuralis* deudsch etc.« ebendaselbst 1532. Letzterer ist eine Abhandlung »von den Proportionibus« angehängt, »wie dieselbe jnn die Noten wirken, vnd wie sie jm figuralgesang gebraucht werden«. Diese historisch überaus merkwürdige Schrift, so wie die vorher genannte »*Musica instrumentalis*«, welche in der correcten und genauen Zeichnung der damals gebräuchlichen Instrumente die des Prätorius weit übertrifft, werden stets einen hohen Werth behaupten. Andere Schriften A.'s s. Becker, Literatur (Lpz. 1836). A. starb als Musikdirector in Magdeburg am 10. Juni 1556. Mattheson sagt von ihm, dass er der Erste gewesen, der die deutsche Tabulatur abgeschafft und seine Gesänge in unseren Noten gesetzt habe. Eben so war er der erste Cantor nach der Reformation, der den deutschen Choral in den Magdeburger Kirchen einführte.

Agricola, Rudolph, wurde im J. 1442 in dem Dorfe Bafflo bei Gröningen in den Niederlanden geboren und besuchte die hohe Schule zu Löwen und zu Paris, wo er mit solchem Eifer allen wissenschaftlichen und künstlerischen Studien oblag, dass er sich einen ausgezeichneten und weitverbreiteten Ruf sowohl als Theologe, Philologe, Redner, Philosoph, wie als Dichter, Musiker und Maler erwarb. Reisen nach Frankreich und Italien bildeten und förderten ihn immer weiter. Sein Lautenspiel und seine mehrstimmigen holländischen Lieder galten bei den Zeitgenossen für unübertrefflich. Endlich liess er sich in Gröningen dauernd nieder, wurde daselbst Syndicus und liess 1479 jene grosse und berühmte Orgel bauen, die noch heute als ein Meisterwerk ihrer Art und Zeit gilt. Unverheirathet und ohne Familie, wie er war, ging er bald darauf nach Heidelberg, wo er einige deutsche Lehrer der Philosophie hören wollte, und hier ereilte ihn am 25. Octbr. 1485 der Tod. Seine sämmtlichen Werke mit vorgedruckter Biographie erschienen, herausgegeben von Alard Amstelredam, 1539 zu Köln.

Agthe, Karl Christian, wurde im J. 1762 zu Hettstädt in der Grafschaft Mansfeld geboren, zum Organisten gebildet, und als Schloss- und Hoforganist, sowie als Kammermusiker des Fürsten von Anhalt-Bernburg nach Ballenstedt berufen. Nicht allein als einer der besten Orgelspieler seiner Zeit, sondern auch als vielseitig unterrichteter und gründlich gebildeter Tonsetzer zeichnete er sich aus; er wird sogar als bedeutender Operncomponist genannt. Leider starb er schon am 27. Novbr. 1797 zu Ballenstedt, sodass er nicht im Stande war, seinen guten künstlerischen Namen fernerhinaus durch Deutschland zu tragen.

Agthe, Wilh. Joh. Albrecht, Sohn des Vorigen, wurde im J. 1790 zu Ballen-

stedt geboren. Den ersten Musikunterricht erhielt er von dem Schüler und Amtsnachfolger seines Vaters, dem Organisten Ebeling, später, in seinem 14. Jahre, von dem Organisten Seebach auf Klosterbergen, bei dem er in Pension war, als er das Dom-Gymnasium zu Magdeburg besuchte. Nach einigen Jahren begab er sich zu vollkommener praktischer und theoretischer Ausbildung zu dem berühmten Mich. Gotthard Fischer in Erfurt, worauf er sich, im J. 1810, in Leipzig niederliess und dort als geachteter Musiklehrer und Orchestermitglied in den Gewandhausconzerten wirkte. Aus damaliger Zeit stammen seine ersten veröffentlichten Compositionen, sowie vierhändige Klavierarrangements. Mit K. Kräger gründete er 1823 in Dresden eine Musik-Lehranstalt, in welcher nach den Logier'schen Grundsätzen und zwar mit solchem Erfolge unterrichtet wurde, dass selbst K. M. v. Weber sich für das Fortgedeihen des Institutes interessirte. Jm J. 1826 erhielt er einen Ruf nach Posen, um dort eine ähnliche Anstalt zu begründen, zu welchem Zwecke ihm kostenfrei Localitäten im Regierungsgebäude zur Verfügung gestellt wurden. Unter seinen Schülern erregte damals der kleine Theod. Kullak durch die für sein Alter ausserordentlichen Leistungen im Klavierspiel grosses Aufsehen. Die polnische Revolution von 1830 wirkte auf das Weitergedeihen der Anstalt übel ein, und A. ging desshalb 1831 nach Breslau, wo jedoch die Schrecken der Cholera kein neues Unternehmen vorläufig aufkommen liessen. Nun wandte er sich, im J. 1832, nach Berlin, wo er sein Institut, von königlicher Seite her unterstützt, zu Flor brachte, bis ihn eine nervöse Augenschwäche 1845 nöthigte, dasselbe aufzulösen, allem Unterricht zu entsagen und lediglich seiner Gesundheit zu leben. Zum Musikdirector ernannt, lebt er in Berlin. — Zu den Zeitgenossen gehört noch ein Hornist Namens Agthe, von dem eine Anzahl Horn-Compositionen erschienen sind, sowie Friedr. Wilh. Agthe, geboren 1794 zu Sangerhausen, 1822 als Cantor und Musikdirector an die Kreuzkirche in Dresden berufen, wo er bis zum J. 1830 thätig war und Gesänge und geistliche Compositionen schrieb. Von Geisteszerrüttung betroffen, wurde er in die Irrenanstalt Sonnenstein gebracht, woselbst er kurze Zeit darauf starb.

Aguado, Dionisio, einer der rühmlichst bekanntesten Guitarrevirtuosen der jüngsten Vergangenheit. Er ist in Madrid zu Anfang unseres Jahrhunderts geboren und musikalisch gebildet worden und wurde in Paris der Liebling der Salons und Conzertsäle. Hier erschien auch seine Guitarrenschule, eine der besten und vollständigsten dieses damals noch sehr beliebten Instrumentes, unter dem Titel: »*Méthode complète de Guitarre*«, sowie viele Salonstücke aller Art, welche auch in Deutschland gedruckt wurden und Verbreitung fanden. A. ist auch der Erfinder des Tripedisono oder Guitarrenhalters.

Agujari (auch Ajugari), Lucrezia, mit dem Beinamen *la Bastardella,* eine der berühmtesten und merkwürdigsten Sängerinnen des vorigen Jahrhunderts und, der uns überkommenen Beschreibung nach, aller Zeiten. Sie war etwa 1755 in Ferrara geboren und heirathete den Componisten Colla, mit dem sie 1777 als Concertsängerin nach London ging, wo sie in den Pantheonsconzerten sang und das ganze kunstsinnige London enthusiasmirte, sodass sie, obwohl sie abendlich nur zwei Arien, und noch dazu ausschliesslich von der Composition ihres Gatten sang, für jedes Conzert 100 Guineen erhielt. Von London ging sie nach Parma zurück, wo sie schon 1783 starb. Ueber ihre ausserordentlichen Stimmmittel und Art zu singen existiren noch zwei competente Zeugnisse, das des Dr. Burney und Sacchini's. Ersterer spricht ihr einen Umfang von nur zwei Octaven (vom kleinen bis zum zweigestrichenen *a*) zu, sagt aber, dass sie durch ihre herrlich entwickelte Kopfstimme noch ganz rein hinauf bis zum dreigestrichenen *g* und eben so noch nach der Tiefe um fast eine Octave hinab singen konnte, ohne den Tönen das Geringste von ihrer schönen Rundung und Fülle zu nehmen. Sacchini will von ihr sogar das grosse *b* gehört haben. Beide aber sprechen mit Bewunderung von ihrem mächtigen, reinen und richtigen Gesang, von ihrer musterhaften Textaussprache und ihrem ausdrucksvollen und hinreissenden Vortrage.

Aguilar, ein Pianist und Componist aus spanischer Familie, ist um 1824 in London geboren und hat seine musikalischen Studien bei Schnyder von Wartensee gemacht. Mit zwei grossen Sinfonien trat er vielversprechend vor die Oeffentlichkeit

und war in Frankfurt, Dresden, Hamburg, wo er sich in den vierziger Jahren dieses Jahrhunderts hören liess, als tüchtiger, der classischen Schule zugewandter Klavierspieler vortheilhaft bekannt. Seitdem verschwand er jedoch vom musikalischen Schauplatze und scheint im Auslande eine andere Laufbahn eingeschlagen zu haben.

Aguilera, Sebastian **de,** ein zu Anfang des 17. Jahrhunderts berühmter Componist und Organist an der Kathedrale zu Saragossa, der Hauptstadt des Königreichs Arragonien in Spanien. Seinen Namen hat er durch die 1618 erschienenen Magnificats in den acht Kirchentönen zu 4, 5, 6 und 8 Stimmen den besten seiner künstlerischen Zeitgenossen zugesellt.

Agus, ein zu Ende des 18. Jahrhunderts angesehener Violin- und Violoncellovirtuose und Componist für diese Instrumente, von dem in London und Paris von 1782 bis 1786 Trios und Duos erschienen, welche Zeugniss von Talent ablegen. Zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts wurde er Professor am Conservatorium zu Paris und ist als solcher etwa um 1815 gestorben.

Ahle, Johann Rudolph, geboren 24. Decbr. 1625 zu Mühlhausen in Thüringen, empfing seine wissenschaftliche Bildung auf der lateinischen Schule seiner Vaterstadt und seit 1643 auf dem Gymnasium zu Göttingen. Hierauf ging er, theologischer Studien halber, zur Universität Erfurt ab, wo er sich durch seine Bildung, Geselligkeit und musikalischen Talente so beliebt machte, dass man ihm bereits 1646 die Cantorstelle an der St. Andreaskirche antrug. Nach langen Bedenken und nur in Rücksicht auf die in Folge des dreissigjährigen Krieges sehr misslich gewordenen Glücksumstände seiner alten Eltern entschloss er sich, der Theologie zu entsagen und das ihm dargebotene Amt anzunehmen. Mit regem Eifer gab er sich den Obliegenheiten des Cantorats hin, reformirte den Unterricht der Chorknaben seines Kirchspiels und wirkte durch Wort, Schrift und Compositionen für die Verbesserung des Kirchengesanges. Diese Bemühungen blieben nicht unbeachtet, und bereits 1649 trug ihm die Behörde seiner Vaterstadt das einträgliche Organistenamt zu St. Blasius an. Berufsthätig und pflichttreu, wie er war, wurde er auch in seiner neuen Stellung bald der Liebling seiner Mitbürger, die ihn 1655 in den Rath und 1661 sogar zum Bürgermeister wählten. Seitdem theilte er seine Thätigkeit gewissenhaft und fleissig der Stadtverwaltung, dem Organistendienste, der Tonkunst und musikalischen Schriftstellerei zu, bis er 1673 im 48. Lebensjahre hochgeachtet verschied. In seinem Nachlasse fanden sich noch zwanzig grössere Werke, welche der Herausgabe harrten und wie die »Geistlichen Fest- und Communionandachten« noch lange in Gebrauch und hohem Ansehen standen. Viele seiner geistlichen Liederweisen sind noch heute in Thüringen und Sachsen, einige, wie »Liebster Jesu, wir sind hier« allerwärts in Deutschland im Gebrauch. Was aber A. für die Musikgeschichte besonders wichtig macht, das ist der Umstand, dass er als Schöpfer der sogenannten geistlichen Arie (s. Arie) angesehen werden darf. Er hat 120 solcher Liedsätze componirt, in denen er Strophe und Liedform maassgebend vorherrschen liess, wodurch er seinen Zweck erreichte, dass sie nach und nach in den Gemeindegesang wirklich übergingen. Die bedeutendsten und wichtigsten dieser Weisen, welche sich durch Kraft und Ernst des Ausdrucks auszeichnen, finden sich in seinen »Neuen geistlichen, auf die hohen Festtage durchs ganze Jahr gerichteten Andachten« (1662). Die Kirchentonarten sind in diesen geistlichen Arien nicht mehr benutzt, dafür aber die neueren Tonarten ganz im modernen Sinn und sogar die Chromatik nicht ohne Vorliebe. Möglich, dass in diesen Bestandtheilen zugleich der Keim allmäliger Entfremdung von der Volksthümlichkeit lag, die sich bald genug vollzog, sobald die Componisten alle Objectivität opferten und diese Gattung zur Kunststätte rein lyrischen Gefühlsergusses machten. Aus A.'s Feder stammen übrigens noch eine Reihe für die damalige Zeit wichtiger theoretischer Werke, namentlich über Gesang und Gesangskunst.

Ahle, Joh. Georg, der Sohn des Vorigen, wurde im J. 1650 zu Mühlhausen geboren und erhielt von seinem verdienstvollen Vater eine feine universale und besonders musikalische Bildung, sodass er schon 1671 ein Werk »Neues Zehn geistlicher Andachten, mit 1 und 2 Vocal- und 1, 2, 3 und 4 Instrumentalstimmen zu dem *Basso continuo* gesetzt« herausgeben konnte. Nach dem Tode seines Vaters wurde er,

kaum 23 Jahr alt, zu dessen Nachfolger als Organist und ebenso später zum Rathsherrn erwählt. Eine grosse Reihe theoretischer und praktischer Werke erblickten bis zu seinem Tode, am 1. Decbr. 1706, das Licht der Oeffentlichkeit, und namentlich cultivirte er die von seinem Vater geschaffene geistliche Arie, welche aber durch äusserlichen Schmuck ein immer weltlicheres Gepräge erhielt, obwohl sie sich noch immer durch Sangbarkeit, Innigkeit und warme Empfindung auszeichnet. Auch als Dichter machte er sich rühmlich bekannt, sodass er zum kaiserl. gekrönten Poeten ernannt wurde. Mehrere seiner geistlichen Dichtungen enthält noch das Mühlhausener Gesangbuch. Von seinen Werken sind übrigens viele in dem grossen Brand zu Mühlhausen, im J. 1689, untergegangen, und auch die übrigen sind sehr selten geworden.

Ahlefeldt, Gräfin **von,** war eine gegen Ende des 18. Jahrhunderts weithin bekannte vortreffliche und geistvolle Pianistin und Componistin, welche die Musik zu ihrem Vergnügen, aber mit eindringendem Verständniss cultivirte. Das von ihr in Musik gesetzte, in Leipzig 1794 erschienene Opernballet »Telemach und Kalypso« beweist ebenso tiefe musikalische Kenntnisse, wie einen feinen, ästhetisch gebildeten Sinn. Wahrscheinlich war sie die Gemahlin des Grafen A., damaligen Directors des Hoftheaters zu Schleswig, welcher sich auch als dramatischer Dichter bekannt gemacht hat.

Ahlström, schwedischer Tonsetzer aus der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts, lebte als Hoforganist, Kämmerer, Hofpianist und Musiklehrer der königlichen Familie in Stockholm. Als nationaler Componist genoss er eines bedeutenden Rufes, viele seiner Lieder leben noch im Volke fort, einige derselben sind durch Jenny Lind auch in Deutschland bekannt und beliebt geworden. Aber auch seine grösseren Werke im Kammermusikstyle, sowie seine Opern galten zu Ende des vorigen und zu Anfang dieses Jahrhunderts in Schweden für mustergiltig. — Nicht mit ihm zu verwechseln ist:

Ahlström, J. N., vielleicht sein Sohn, geboren 1805 in Wisby in Schweden, lebt in Stockholm und hat sich gleichfalls als Pianist sowohl, wie als Componist von Liedern und Opern ausgezeichnet.

de Ahna, Eleonore, wurde am 8. Januar 1838 in Wien geboren und erregte schon frühzeitig durch ihre schöne Stimme Aufsehen. Anfangs durch Elementarlehrer unterrichtet, ging sie behufs höherer künstlerischer Ausbildung nach Berlin, wo sie bei Ed. Mantius mit Glück und Erfolg die Vorbereitungsstudien zur Bühne machte. Ihr Debüt an der königl. Hofoper in Berlin als Orsino in Donizetti's »Lucrezia Borgia« war ein so beifallbelohntes, dass sie sofort engagirt und ein Liebling des Publicums wurde, während sie die Kenner durch tüchtige Schule und einen feinen musikalischen Sinn für sich einnahm. Ihre Stimme selbst war ein wohlklingender Mezzosopran, der sowohl in der Höhe, wie in der Tiefe die sonst dieser Stimmlage gezogenen Grenzen überstieg, worauf fussend man ihr mitunter auch hohe Sopran-, oder Contraaltrollen übergab, welche sie nur im treuen Diensteifer nicht zurückwies. Ihre Glanzpartie dürfte die Fides in Meyerbeer's »Prophet« gewesen sein, in welcher Rolle ihre Erfolge um so höher zu rechnen, als ihre unmittelbare Vorgängerin darin die mit Recht bewunderte Johanna Jachmann-Wagner gewesen war. Leider gestattete ihr das Geschick nicht, ihren Ruhm dauernd und im weiteren Umkreise zu befestigen, denn sie starb bereits in der Blüthe ihrer Jahre am 10. Mai 1865, allgemein betrauert, da ihre Künstlerschaft mit einem musterhaften Privatleben vereinigt gewesen war.

de Ahna, Heinrich, Bruder der Vorigen, geboren 22. Juni 1833, zeigte gleichfalls von Jugend auf bedeutende Anlagen zur Musik, obwohl die Eltern selbst nicht musikalisch waren. Der junge de A. wandte seine ganze Vorliebe der Violine zu und hatte das Glück, ein Schüler Mayseder's zu werden, welcher ihn durch alle Stadien tüchtiger Technik bis zur Pforte der Virtuosität geleitete. Behufs umfassenderer musikalischer Studien besuchte er hierauf das Conservatorium in Prag, wo ihn der Unterricht Mildner's bis zur Vollkommenheit förderte, sodass er bereits im Jahre 1849, zum Kammervirtuosen des Herzogs von Coburg-Gotha ernannt, seine erste Kunstreise, und zwar nach England, unternehmen konnte. Dort erregte der junge Künstler durch die mit Bravour vereinigte Solidität seines Spiels grosses Aufsehen und liess sich längere Zeit fesseln. Dennoch fasste er plötzlich den Entschluss,

die militärische Laufbahn einzuschlagen, kehrte 1850 nach Wien zurück und trat in die vaterländischen Dienste. Mit der österreichischen Armee machte er den Feldzug in Italien als Lieutenant mit und wurde zum Oberlieutenant befördert. Da erwachte jedoch mit aller Macht wieder seine Liebe zum Künstlerthum; er nahm nach geschlossenem Frieden seinen Abschied und machte höchst erfolgreiche Kunstreisen durch Deutschland und Holland. In Berlin, wo man seit Ferd. Laub's Weggang einen Violinisten von Rang und höherer Bedeutung schmerzlich vermisst hatte, wusste man ihn um so leichter zu fesseln, als Mutter und Schwester daselbst bereits ihren dauernden Wohnsitz genommen hatten. Er trat im J. 1862 in die königliche Kapelle als Kammermusiker ein und wurde 1868 zum königl. Concertmeister ernannt. In dieser Zeit hat er sich um das ernste Musikleben und Treiben durch Fortführung gediegener Quartettsoiréen in hohem Grade verdient gemacht, eben so wie er andererseits als Solospieler seinen wohlerworbenen Ruf stets behauptet hat. Wie seine zu früh heimgegangene Schwester zeichnen auch ihn im Privatleben die liebenswürdigsten Eigenschaften aus und ihn darum angehenden Concertgebern hat fast nie seine uneigennützige künstlerische Unterstützung gefehlt. Kein Wunder, dass man auch von ministerieller Seite ihn ins Auge nahm und ihn bei der im October 1869 neu gegründeten Instrumentalschule der königl. Akademie der Künste als ersten Lehrer für Violin- und Violaspiel anstellte.

Ahorn. Von diesen Gewächsen, die der Pflanzengattung der Acerinaeen angehören, ist besonders für den musikalischen Instrumentenbau das Holz der baumartigen Species *Acer pseudoplatanus L.* von Bedeutung. Das Holz dieses 20 bis 33 Meter hohen Baumes, der in 80 bis 100 Jahren seinen Hauptwuchs vollendet, jedoch bis 200 Jahre alt wird, in der nördlich-gemässigten Zone heimisch ist und in Mittel- und Südeuropa sich sehr häufig vorfindet, ist weiss, hart, feinfaserig, schwerspaltig, wirft sich nicht leicht und wird zu vielen Geräthen als Nutzholz verarbeitet. Beim Bau musikalischer Instrumente findet es seine hauptsächlichste Anwendung zu den Böden und Seitenwandungen der Resonanzkästen für Streichinstrumente etc. und scheint in seiner Structur, im Verhältniss zu der des Tannenholzes, aus welchem gewöhnlich die Decken der Resonanzkästen gefertigt werden, diese Anwendung ihre rationelle Begründung zu finden. Die Structur beider Holzarten findet ihren Ausdruck in dem Verhältniss der Eigenschaft derselben, den Schall fortpflanzen zu können. Nach Chladni und Savart ist dieselbe, wennm an die Geschwindigkeit, mit der ein Schall sich in der atmosphärischen Luft in einer Secunde verbreitet, 340 Meter, gleich 1 annimmt, im Ahornholze 12,66- und im Tannenholze 18mal grösser in einer Secunde, also in ersterem 4304,4 Meter und in letzterem 6120 Meter. Diese verhältnissmässig verschiedene Schallgeschwindigkeit der beiden Holzarten, welche ungefähr wie 2:3 sich verhält, befördert wahrscheinlich eine unserem Ohr Wohlgefallen bereitende Bildung der Aliquottöne; wenigstens haben alle praktischen Versuche bis heute diese Art der Fertigung von Resonanzkästen zu obigen Zwecken als diejenige ergeben, die den Tönen, welche durch solche Resonanz gebildet werden, die schönste Klangfarbe, die grösste Fülle und Reinheit geben. Der Wissenschaft ward leider bis heute in Bezug auf Resonanz überhaupt keine andere Aufgabe, als zu beweisen, dass eben nichts Besseres gewählt werden konnte, als gerade das, was geschickte und beharrliche Empirie empfahl. Bemerkenswerth ist noch die Erfahrung, dass Instrumente, deren Schallkästen so gefertigt sind, wenn letzterer zerbrochen und wieder zusammengeleimt worden ist, gewöhnlich einen viel reineren und helleren Ton gewinnen, als sie vor der Reparatur besassen.

Ajahli Keman ist ein in der Türkei gebräuchliches Saiteninstrument, das seine Klänge transversalen Schwingungen von Darmsaiten zu danken hat, welche durch Streichen mit einem Pferdehaarbogen hervorgerufen werden. Es ist grösser als unsere Viola, kleiner als ein Violoncell und mit einem Fusse versehen, auf den es gestellt wird. Gleich dem Violoncell wird es auch vom Spieler in sitzender Stellung, indem er es zwischen den Knien einklemmt, behandelt. Der Bezug besteht aus drei Saiten, die auf einem ziemlich hohen hölzernen Stege ruhen. Zuweilen befindet sich auch ein Pedaltritt an diesem Instrumente, der zur gleichmässigen Erhöhung oder Vertiefung

der Saiten desselben, wohl ähnlich dem sogenannten Sattel bei unserer Guitarre, gebraucht wird. Dies Instrument hat sich nie über die Grenzen des türkischen Reiches verbreitet, sodass man selbst über seine eigentliche Benennung im Unklaren ist. Nach Einigen soll es Ajaklikemen heissen, was soviel als »Bassgeige« bedeuten soll. C. B.

Aiblinger, Joh. Kaspar, wurde 1788 in Altbayern geboren und vollendete seine musikalischen Studien in Italien, namentlich bei dem berühmten Simon Mayr in Bergamo, mit dem er eng befreundet blieb. Als Hofkapellmeister und Dirigent der vormaligen italienischen Oper nach München berufen, wirkte er bei seiner Kenntniss deutscher Musik sowohl, wie der italienischen Tradition und Manier sehr vortheilhaft für das Institut, obwohl es ihm mit einer eigenen Oper »*Rodrigo e Ximene*« nicht gelingen wollte, Erfolg zu gewinnen, sodass er sich unmuthig, aber nicht zu seinem Nachtheile, ganz vom dramatischen Gebiete zurückzog. Die genannte Partitur war zwar sehr sang- und dankbar für die Singstimmen geschrieben, entbehrte aber einer originalen Erfindung und namentlich des dramatischen Schicks. Mit aller Macht der oberflächlichen neuitalienischen Manier entgegenwirkend, hielt er es für seine Lebensaufgabe, der gediegenen, würdigen Muse, als welche er die deutsche verehrte und hochhielt, zu dienen. In diesem Sinne setzte er es nach mannigfachen Kämpfen durch, dass 1833 in München Gluck's »Iphigenia auf Tauris« mit Nanette Schechner, welcher er selbst die Titelpartie einstudirt hatte, nach jahrzehntelanger Ruhe wieder in Scene ging. Einige Nummern dieser Oper hatte er für diese Aufführungen neu instrumentirt und in dieser Arbeit eine solche Pietät und ein solches Vertrautsein mit dem Gluck'schen Geiste bewiesen, dass die Kenner des Lobes voll waren. Als Componist selbst glänzt A. auf dem Gebiete der Kirchenmusik, dem seine Feder zahlreiche Schätze zugeführt hat. Kraft und Würde der Erfindung, Reinheit des Satzes und Beherrschung aller Formen zeichnen seine vielen Messen, Requiems, Litaneien, Offertorien und Graduales aus, welche in katholischen Ländern, namentlich in Bayern, fast unentbehrliche Repertoirstücke des Gottesdienstes sind, zumal sich deren in allen Arten, für grosse, wie für kleinere Kirchenchöre, *a capella,* oder mit Orchester, oder auch mit einfacher Orgelbegleitung, in reichlicher Auswahl vorfinden. Noch als hochbetagter Greis, lebte und wirkte A. gleichwohl durch Wort und Beispielnoch segensreich und arbeitete unablässig an der Förderung der Tonkunst, sei es durch Herausgabe eigener gediegener Werke, sei es durch Verbreitung älterer Meisterwerke, für deren Studium und Aufführung er stets Sorge trug. A. starb im November 1867.

Aichinger, Gregor, um 1565 in Augsburg geboren, glänzt in den Jahren 1590 bis 1621 als bedeutender Kirchencomponist und ausgezeichneter Orgelspieler. In der letzteren Eigenschaft war er bei dem berühmten Patricier und reichen Kaufherrn Jacob Fugger in Augsburg angestellt. Er schrieb eine grosse Zahl drei- bis zehnstimmiger Messen, Offertorien, Magnificats u. s. w. und vertritt mit Hasler, Gallus u. A. in Deutschland das Werk der Reformation der Musik, welches kurz vorher Palestrina in Italien aufgenommen hatte. Als sein bedeutendstes Werk dürften die »*Liturgica sive sacra officia ad omnes festos*« (Augsburg 1593) zu erwähnen sein.

Aigner, Engelbert, wurde am 23. Febr. 1798 in Wien geboren, und, da er schon frühzeitig tonsetzerisches Talent bekundete, vom Abt Stadler unterrichtet. Sein Beruf fesselte ihn jedoch an den Kaufmannsstand, sodass er nur in den Freistunden der Musik und deren Ausübung huldigen konnte. Im J. 1835 aber löste er das von seinem Vater übernommene Eisengeschäft auf und ging als Balletdirigent an das Hofoperntheater zu Wien. Da ihm dieses Amt bald Nichts weniger als kunstwürdig erschien, so gab er es im J. 1837 auf und unternahm von Neuem Handelsgeschäfte. Seit 1842 hat er sich ganz ins Privatleben zurückgezogen, von wo aus er jedoch immer anregend und kunstfördernd wirkt. Das Verzeichniss seiner Werke ist ziemlich umfangreich und inhaltsvoll. Man findet darin Messen, Requiems, und viele andere grosse und kleine Kirchenwerke, welche in Wien noch mitunter aufgeführt werden; namentlich behauptet seine »*Missa a 4 vocibus tota in Canone*« einen bedeutenden Kunstwerth. Ausserdem hat er noch zahlreiche Opern, Operetten und Ballets, eine grössere Cantate »Lob der Tonkunst«, Chorgesänge u. dergl. componirt, Werke, die sämmtlich den durchgebildeten Musiker bekunden.

Aigu (franz.) ist eigentlich die Bezeichnung für das sogenannte Schärfungszeichen (*accent aigu*), heisst dann aber auch selbstständig für sich: scharf, spitz, hoch.

Aiguino, von seiner Geburtsstadt auch Bresciano, dann auch in ehrender Anerkennung seines Strebens Illuminato genannt, wurde zu Anfang des 16. Jahrhunderts zu Brescia geboren und war ein Schüler des Kanonikus Pietro Aaron (s. d.), auf dessen Veranlassung er Minoritenmönch wurde. Bedeutung, obwohl nur relative, für die Musik hat er durch ein grösseres Werk über den Kirchengesang erlangt, betitelt: »*La Illuminata de tutti i tuoni di Canto fermo, con alcuni bellissimi secretti etc.*« (Venedig 1562), welches 1581 in neuer, umgeänderter Gestalt mit einer Dedication an den Cardinal Ludwig d'Este erschien. Mattheson erwähnt beider Werke in seiner Organistenprobe, nennt sie aber daselbst Seite 70 »illuminirtes Geschwader«.

Aimeric von Belenoi stammte aus dem Flecken Lesparre in Bourdelois. Er scheint anfangs dem geistlichen Stande angehört zu haben, welchen er jedoch verliess, um in die Dienste der Frau Gentille von Ruiz in Gascogne zu treten. Bei ihr hielt er sich lange Zeit auf und sang ihr seine Canzonen. Zur Vertheidigung der Frauen, welche der Trobador Albertet angegriffen hatte, dichtete er eines seiner Sirventes, indem er der Eva als Urheberin alles Bösen die Jungfrau Maria als Mutter des Erlösers entgegenstellt. Ausserdem ist ein Kreuzlied und ein Klagelied auf Nugno Sanchez Grafen von Roussillon (gestorben 1241) zu erwähnen, durch welch letzteres zugleich für die Zeit des Dichters selbst ein Anhalt gegeben ist. Sein Onkel Peire de Corbiac, ebenfalls ein Trobador, ist besonders durch ein didaktisches Gedicht, der »tezaur« (Schatz), so wie durch ein Lied an die Jungfrau Maria bekannt. Von A. sind uns 22 Lieder erhalten. Er starb in Catalonien.

Aimo, Nicolo Francesco, hiess eigentlich Haym, ist aber unter dem italienisirten Namen vorzugsweise bekannt geworden. Er ist etwa um 1679 in Rom von deutschen Eltern geboren und zeichnete sich als Tonsetzer, Schriftsteller, Dichter und Numismatiker aus. Bei Beginn des 18. Jahrhunderts findet man ihn in London, eifrig damit beschäftigt, in Verbindung mit Clayton und Dieupart die italienische Oper englisch in England einzuführen. Schon 1708 richtete er dazu die Oper »Camilla« mit englischem Texte ein und bald darauf auch Scarlatti's »Pyrrhus und Demetrius«, den er durch einige selbstcomponirte neue Arien erweiterte. Als aber 1710 Händel in London erschien, war es mit A.'s Erfolgen als dramatischer Componist vorüber, und er beschränkte sich nunmehr darauf, für den deutschen Meister Operntexte, als »Teseo«, »Flavio«, »Rodelinda« u. s. w., zu schreiben, mit denen Händel sehr zufrieden war. A. selbst schrieb noch einige Kammersonaten, welche vorübergehende Aufmerksamkeit erregten. Seine Idee, eine grosse, umfassende Geschichte der Musik zu verfassen, hat er leider nicht zur Ausführung gebracht; dagegen findet sich in der 3. Auflage seiner »*Bibliotheca italiana*« auch ein Verzeichniss der in Italien herausgekommenen musikalischen Schriften, welches für die musikalische Bibliographie sehr werthvoll geworden ist. Bald darauf entsagte er der praktischen Thätigkeit in der Kunst und warf sich mit Leidenschaft auf den Gemälde- und Kupferstichhandel, welches Geschäft er für sich sehr einträglich zu machen wusste, sodass er in begüterten Glücksumständen am 11. Aug. 1729 in London starb.

Aimon, Pamphile Leop. François, geboren am 4. Octbr. 1779 zu Lisle (Departement der Vaucluse), erhielt von seinem Vater Esprit A., einem tüchtigen Violoncellisten in Diensten des dänischen Ministers Grafen Rantzau, eine gediegene musikalische Bildung. Kaum 17 Jahr alt, wurde er zum Custos der musikalischen Bibliothek am Theater zu Marseille berufen, und hier wirkte der tägliche Umgang mit den Partituren der Meister der drei tonangebenden Nationen befruchtend auf das unläugbar bedeutende Talent des jungen Künstlers, sodass er selbst eine grosse Reihe von Ouverturen, Aufzügen, Zwischenactsmusiken und Melodramen für die Marseiller Bühne, ausserdem auch fünf Opern schrieb, in Folge dessen er als Theatercomponist und Dirigent in Marseille dauernd angestellt wurde. Die Fülle seines ganzen grossen Talents aber entfaltete er in den Werken für Kammermusik, Quartetten und Quintetten, welche er mit grosser Vorliebe schrieb. Hier offenbarte er einen Reichthum an Erfindung und Originalität, eine Kunst, mit schönen Melodien Haus zu halten, sie

geschickt zu bearbeiten und zu verwenden, ferner eine Correctheit und Reinheit des Satzes bei freiem Schalten mit dem Tonmaterial, welche in Erstaunen setzen kann und seine derartigen, einst sehr beliebten und viel gespielten Arbeiten noch heute als des Studiums werth hinstellt. Allerdings ahmte er den anderen grossen Meistern dieser Form nach, allein so geschickt und selbstständig, dass seine Individualität dabei nicht litt. A. hat übrigens auch einige theoretische Elementarwerke geschrieben, welche in Paris erschienen sind.

Aiollaë, Francesco, ein zu seiner Zeit hochgeschätzter Musiker, von dem wir jedoch weiter Nichts mehr wissen, als dass er in den ersten Decennien des 16. Jahrhunderts lebte, aus Florenz gebürtig war und sich meist in Frankreich aufhielt. Mich. Pocciantio nennt ihn in seinem Catalog der Florentinischen Schriften einen »vortrefflichen Tonkünstler, der nie genug gepriesen werden könnte«, Lobes genug, um den gänzlichen Verlust der Arbeiten dieses Mannes beklagenswerth erscheinen zu lassen.

Air (franz.), s. Arie. *A. detaché:* eine einzelne Nummer (nicht blos Arie), welche einer Oper, einem Oratorium oder einem anderen grösseren Musikwerke entnommen ist.

Ais, franz.: *la dièze,* ist die alphabetische Benennung der um einen halben Ton erhöhten sechsten Tonstufe unserer modernen diatonischen Scala von *c* ab gerechnet, die durch Verbindung des diesen Ton bezeichnenden Sprachlautes *a* mit der diese Erhöhung kennzeichnenden Silbe *is* gebildet worden ist; die Stufe selbst macht auch zugleich die elfte unserer diatonisch-chromatischen Tonleiter aus. In der gleichschwebenden Temperatur (s. d.) fällt diese Tonstufe mit der der kleinen Septime *b* zusammen, und alle Tasteninstrumente haben für diesen Ton nur eine Herstellungsart oder, was dasselbe sagen will, nur eine Saite; diese Herstellungsweise fordert nach dem auf 437,5 Schwingungen in einer Secunde fixirten Kammertone *a'*: dass die Saite, welche *ais'* oder *b'* erzeugen soll, 463,53 Schwingungen in derselben Zeit zu machen habe. Der so erhaltene Ton zeigt sich als *ais'* oder *b'* genügend für unsere Gehörsorgane zu jeder Toncombination. — Anders tritt die Zahl der Vibrationen auf, wenn dieser Ton durch die menschliche Stimme in einem melodischen Tongange oder durch Instrumente in gleicher Stellung erzeugt wird. In letzterer Beziehung hängt die Tonerzeugung von dem Tonempfindungsvermögen des Spielers ab, indem dieser Ton, jenachdem derselbe sich als Intervall zu verschiedenen Grundtönen giebt, auch verschieden intonirt werden kann und muss. Hiernach wird man leicht einsehen, dass *ais* anders erklingt als grosse Terz zu *fis*, denn als reine Quinte zu *dis*, selbst wenn diese Grundtöne der temperirten Scala entnommen sind; und noch anders, wenn es, *b* benannt, die kleine Terz von *g* wird oder die Quinte von *es*, indem *es* und *dis* eben dann schon nicht mehr als identisch anzunehmen sind. Ja man wird an Instrumenten, wie dem Cello oder dem Contrabass, diese Veränderungen nicht allein bei einiger Aufmerksamkeit mit dem Ohre erkennen, sondern sogar mit dem Auge wahrnehmen, indem kleine Abweichungen des deckenden Fingers von der Stelle stattfinden werden, wo durch Fingeraufsatz der so benannte Ton der temperirten Scala von *c* hergestellt werden muss. Weniger, dennoch immer bemerkbar, wird dies sein, wenn z. B. *ais*, als Secunde, Quarte etc. oder sonstwie Stellung zu einem anderen Grundton einnimmt. Selbst in Harmonien werden diese Veränderungen sich auf solchen Instrumenten von selbst Geltung zu verschaffen suchen, wenn auch geringer als in Melodien, jenachdem dieses die verschiedenen Accordfolgen gestatten. Alle diese das *ais* betreffenden Tonverhältnisse arithmetisch darzustellen, mag dem sich dafür interessirenden Rechner überlassen bleiben; hier jedoch nur einige solcher Exempel, die zugleich zeigen mögen, wie die Tonveränderungen in einem melodischen oder accordischen Gesange etc. eine natürliche Folge und von der Tonempfindsamkeit des Tonerzeugers abhängig sind. Zu der temperirten übermässigen Quarte von *c'*, *fis'* = 367,9 Schwingungen in einer Secunde macht die grosse reine Terz *ais'* nur 459,87 Schwingungen in derselben Zeit; zu der temperirten Quinte von *c'*, *g'* = 389,78 Schwingungen macht *b'* als die reine kleine Terz 467,73 Schwingungen; zu der reinen übermässigen Quarte von *c'*, *fis'* = 361,08 Schwingungen macht die reine grosse Terz *ais'* nur 451,35 Schwingungen in der Secunde u. s. w. Hiernach ergiebt sich für *ais'* und *b'*,

also schon bei der ersten Anschauungsweise dieses Intervalls, eine Differenz von 16,55 Schwingungen in einer Secunde, die sich natürlich steigern kann bei jeder neuen Veränderung, welche *ais* zu einem neuen Grundtone in eine Beziehung bringt, woraus für die Praxis die Lehre entspringt, wenigstens in der zweifachen Beziehungsweise dieses Tons durch *ais* oder *b* sehr sorgfältig zu sein, da diese Orthographie (s. d.) hier von sehr wesentlichem Einfluss auf den Tongenuss werden kann. — Von der grössten Wirkung müsste es nun jedenfalls sein, wenn *ais* als Grundton selbst zu einer Tonart gebraucht würde; dieses geschieht jedoch fast niemals (s. Ais-dur), wenn man nicht die nur augenblicklich tonische Berührung des Dominantenaccordes, die vielleicht einmal ausnahmsweise in *Dis*-moll eintreten könnte, hierher rechnen wollte. Selbst bei Musikheroen finden wir, auch wenn die Gelegenheit es fast forderte (vgl. »Wohltemperirtes Klavier« von Seb. Bach, Theil I, die dreistimmige Fuge zum achten Präludium), schon in Compositionen für Tasteninstrumente diese tonische Einführung des Dominantenaccordes von *dis*, also den Accord von *ais*, umgangen.

Ais-dur. Diese Tonart ist so ungebräuchlich, dass man mit Fug und Recht beinahe sagen kann, sie existire gar nicht; aber dennoch würden wohl vereinzelte Beispiele in derselben vorkommen, wenn nicht die Schreibweise für diese Tonart eine zu complicirte wäre, indem man hier nicht allein jede Stufe der sonstigen *C*dur-Tonleiter zu erhöhen hätte, um die Scala von *Ais*-dur zu erhalten, sondern sogar drei Stufen eine doppelte Erhöhung angedeihen lassen müsste, nämlich: *c, f* und *g* zu *cisis, fisis* und *gisis*, wonach dann die vollständige Tonleiter von *Ais*-dur: *ais, his, cisis, dis, eis, fisis, gisis, ais* heissen würde. In der Regel hat man daher für *Ais*-dur *B*-dur eintreten lassen, und zwar, weil man in dem temperirten *b* denselben Klang wie *ais* hat und von *b* aus, wenn man den so bezeichneten Ton als Grundton einer Composition aufstellt, alle Modulationen (s. d.) dem Componisten leichter übersichtlich sind, als wenn er dieselben auf dem Grundtone *ais* versuchte. Als Dominantenaccord zu *Dis*-moll kommt in Compositionen für Tasteninstrumente wohl hie und da der *Ais* dur-Accord vor, z. B. in dem achten Präludium und der darauf folgenden Fuge von Seb. Bach in dessen »Wohltemperirten Klavier«, Theil II, doch auch dieser selbst gehört zu den Seltenheiten.

Ais-moll ist diejenige der modernen abendländischen Tonarten, welche auf den *ais* genannten Ton nach der Norm des Mollgeschlechts eine Tonfolge in der Abwechselung von einem ganzen, einem halben, zwei ganzen, einem halben und zwei ganzen Tönen fordert. Um dies zu bewirken, müsste man alle Töne der *A*moll-Scala erhöhen, was die Tonleiter für *Ais*-moll in folgender Gestalt gäbe: *ais, his, cis, dis, eis, fis, gis, ais* (siehe Moll und Tonarten). Auch in dieser Tonart, wie in *Ais*-dur, hat, das kann man fast mit Bestimmtheit sagen, bisher kein Componist, selbst nicht für Tasteninstrumente, eine Tonschöpfung ausgeführt, sondern stets statt dessen in *B*-moll geschrieben. Die Gründe, wesshalb dies geschehen, liegen nicht in der nur geringen Verschiedenheit der sogenannten Vorzeichnungen dieser beiden Tonarten (da in *Ais*-moll wohl sieben Erhöhungen, in *B*-moll jedoch fast ebensoviel Erniedrigungen, nämlich fünf, stattfinden) sondern in der leichteren Ueberschaulichkeit und graphischen Behandlung der nächsten Verwandten von *B*-moll im Vergleiche zu *Ais*-moll. Selbst in Tonstücken für Tasteninstrumente, die in *Cis*-dur geschrieben sind, wo *Ais*-moll also als Parallele gewiss eine tonische Beachtung im Laufe der Modulationen erwarten darf, findet man dieselbe stets nur in sehr gekürztem Maasse. Siehe Präludium 3 im II. Theile des »Wohltemperirten Klaviers« von S. Bach. C. B.

Akademie (ἀκαδημία, *academia*) hiess ursprünglich ein nach dem alten Heros Akademos, den Einige für identisch mit Kadmos halten, benanntes Landgut an der Nordseite Athens, welches von seinem Besitzer dem Staate legirt und durch Cimon zu einem durch schattige Baumgänge von Platanen und andere Anlagen verschönerten Spaziergang verwandelt und zum Lieblingsaufenthalt der jungen Athener gemacht wurde. Hier war es besonders, wo sich Plato täglich einfand, unter den Baumreihen lustwandelnd seine Philosopheme vortrug und eine grosse Zahl von Schülern heranbildete. Auch nach dem Tode des Meisters pflegten sich seine Schüler und Anhänger hier einzufinden, um sich durch Unterhaltung und Belehrung weiter zu bilden. Man

nannte nun die Besucher dieser öffentlichen Schule Akademiker, den Philosophenverband daselbst die A. und unterschied, den verschiedenen Richtungen gemäss, zwischen älterer, mittlerer und neuerer A. Sulla zerstörte jene athenische A., der Name blieb aber für die Vereinigungen gelehrter Männer erhalten, und Cicero nannte sein Landgut, gewissermaassen als eine Fortsetzung der akademischen Schule in Italien, gleichfalls *Academia*. Bezeichnung und Zweck wurden im Mittelalter in Europa fast vergessen. Als aber, im 15. Jahrhundert, nach der Eroberung Constantinopels durch die Türken, das Studium der classischen Literatur einen mächtigen Aufschwung nahm und besonders in Italien zum unumgänglichen Bildungsmittel wurde; als man sich mit wahrhaft schwärmerischer Neigung und Vorliebe der Erforschung und Wiederherstellung der Antike zuwendete: da adoptirte man von Neuem den längst verschollenen Namen, und ein Verein gleichstrebender Gelehrten, meist aus Florenz, nannte sich »Platonische A.«. Zahlreiche andere Gesellschaften Italiens folgten diesem Beispiele, theils unabhängig, theils unterstützt und gefördert von intelligenten Fürsten, unter denen sich die Medici in dieser Beziehung namentlich berühmt gemacht haben. Es lag nahe, den damaligen A. auch Ausdehnung auf die Künste, und zwar zunächst auf die bildenden, zu geben. Dies geschehen, blieb auch die Musik nicht zurück, und ihre Liebhaber und Verehrer traten bald zu selbstständigen Gesellschaften behufs Förderung der Tonkunst in praktischer und theoretischer Beziehung mit gleichem Namen zusammen. Den zahllosen entstehenden und bald wieder verschwindenden wissenschaftlichen A. gegenüber weisen die musikalischen A. meist einen langen Bestand auf; einige blühen sogar noch in unseren Tagen. Die älteste derselben dürfte die philharmonische A. in Verona sein, welche schon in der Mitte des 16. Jahrhunderts in grosser Blüthe stand und unter deren Mitgliedern sich seit 1771 auch Mozart befand; dieser zunächst die im J. 1622 von Giaccobbi gegründete *A. dei filomusi* in Bologna, welcher sich 1633 die *A. filarmonica* ebendaselbst zugesellte, während in Neapel das *Liceo filarmonico* entstand. Die von der Königin Christine von Schweden bald darauf in Rom gestiftete A. der Arkadier, welche noch heute besteht, verfolgte künstlerische und wissenschaftliche Zwecke zugleich. In Mailand, Neapel und anderen italienischen Städten bestehen gleichfalls jetzt noch angesehene philharmonische A. In ausseritalienischen Ländern fällt das früheste Datum des Ursprungs musikalischer A. in das 18. Jahrhundert, mit Ausnahme der berühmten *Académie royale de Musique* in Paris, welche schon 1669 begründet worden ist und von welcher, ihrer unvergleichlichen Wichtigkeit gemäss, alsbald ausführlicher die Rede sein soll. Unter den ersteren sind die 1710 von Pepusch und Henry Needler ins Leben gerufene *Society of ancient music* in London, behufs Aufführung der grossen Werke vorzugsweise älterer Meister, welche noch besteht, und die musikalische A., 1721 ebendaselbst von 22 Herzogen, Grafen, Peers und angesehenen Kunstliebhabern gestiftet, zu nennen. Ausserdem noch die A. für italien. Opernmusik im Hay-Market-Theater, 1720 gegründet und durch Händel in Flor gebracht. Zu besonderer Wichtigkeit gelangte, ebenfalls im Norden Europas, die grosse A. der Musik in Stockholm, welche noch jetzt besteht und zu ordentlichen sowie zu Ehrenmitgliedern musikalische Capacitäten aller Länder creirt. Verbunden damit ist eine von Abt Vogler gegründete Musikschule. Musikalisch von untergeordneter Wichtigkeit sind in demselben Reiche die königliche A. in Upsala, 1740, die A. der Wissenschaften und Künste in Gothenburg, 1773, und die königlich norwegische A. der Wissenschaften und Künste in Drontheim, 1760 gegründet. — Die schon oben genannte *A. royale de Musique* in Paris war ursprünglich ein Anhängsel der von Colbert im J. 1666 gestifteten wissenschaftlichen A., welche 1669 in dieser umfassenderen Gestalt (*L'institut*) von Ludwig XIV. bestätigt und zu dem am reichsten dotirten Staatsinstitute der Welt erhoben wurde, auf welches die Nation, dem gesammten Auslande gegenüber, allen Grund hat, in hohem Grade stolz sein zu dürfen. Frankreich sollte und müsste in seiner wissenschaftlichen und künstlerischen Verfassung der ganzen Erde zum nachzuahmenden Muster dienen, denn es schreitet, was diesen Theil betrifft, der Civilisation weit voran und sieht aus den darauf verwendeten Millionen einen Segen erblühen, wie ihn kaum eine andere Nation kennen gelernt hat. Der Abbé

Perrin war der erste Vorsteher der musikalischen Abtheilung dieser A. Er erhielt in jenem Jahre ein königliches Privilegium, das ihn berechtigte, 12 Jahre lang in Paris und anderen französischen Städten musikalische A. zu stiften und lyrisch-theatralische Stücke öffentlich aufführen zu dürfen. Die Musik für die Pariser Singbühne hatte contractlich Michel Lambert zu liefern und die Tänze der Oberballetmeister Beauchamp anzuordnen. Lambert's Schwiegersohn, Joh. Baptiste Lully, wusste sich durch List, Protection der Montespan und Geld bereits 1672 in den Besitz dieses Privilegiums zu setzen und wurde durch seine Verbindung mit dem ausgezeichneten Textdichter Quinault der Stifter der sogenannten Grossen Oper, welche, durch Rameau nur modificirt, bis zu Gluck's Zeiten fest begründet herrschte. Zu den Vorrechten und Dotationen dieser *A. de Musique* gehörten, laut königl. Verordnung, folgende: Cavaliere und Damen des Hofes dürfen, unbeschadet ihres Titels und Adels, in den theatralischen Vorstellungen der A. singend oder tanzend auftreten; eine Summe von 15,000 Livres wird jährlich als Geschenk an besonders strebsame Sänger, Tänzer und Orchestermitglieder vertheilt; nach 15jähriger Dienstzeit hat jedes Mitglied Anspruch auf eine Pension auf Hälfte des bisherigen Jahresgehalts. Der Componist einer neuen Oper erhält von jeder der ersten zehn Vorstellungen 100 und von jeder der folgenden zwanzig Vorstellungen 50 Livres, eine gleiche Summe der Dichter (s. Tantième). Nach dieser Zeit ist das Werk Eigenthum der A., welche die Verpflichtung hat, die Partitur desselben drucken zu lassen. Dienstag, Freitag und Sonnabend sind die öffentlichen Opernabende, von Martini an bis Estomihi auch Donnerstag; an Feiertagen ist keine Oper, statt dessen *Concert spirituel* (s. d.) in den Tuilerien. Vor der Periode Gluck's, um 1750, zählte diese A. 149 mitwirkende Personen, nämlich 14 Solosänger, 8 Solosängerinnen, 38 Choristen beiderlei Geschlechts, 2 Musikdirigenten, 1 Accompagnateur am Flügel, 16 Violinisten, 8 Bratschisten, 12 Gambisten, Violoncellisten und Contreviolinisten, 9 Flötisten und Oboisten und 2 Hornisten, ferner 40 Solo- und figurirende Tänzer und Tänzerinnen. Für Inscenesetzung einer neuen Oper waren 45,000 Livres dotirt. Um 1787 hatte sich das Personal bereits auf 24 Solo- und 66 Chorsänger, 77 Orchestermitglieder, 25 Solotänzer und 69 Figuranten vermehrt. Seit 1784 war mit der *A. royale de Musique* zugleich die vom Baron Breteuil sorgsam gepflegte *Ecole royale de Chant et de Déclamation*, die königl. Singeschule, aus welcher später das mit Recht berühmte *Conservatoire* (s. Conservatorium) hervorging, eng verbunden worden. Es wurden in dieser Schule nicht allein die ausgezeichnetsten Meister des Gesanges und der Declamation, sondern auch die besten Künstler aller Grade, welche zur Ausbildung eines vollkommnen Virtuosen und Acteurs erforderlich sind, als Lehrer angestellt. Zur Aufnahme als Zögling war Jeder berechtigt, welcher Anlagen zeigte und von ehrbarer Herkunft war. In so schöner Weise sorgte der französische Staat für die Ausbildung und Weiterförderung seiner künstlerischen Kräfte! Trotz des alsbald folgenden vielfachen Wechsels politischer Verhältnisse seit dem Alles niederwerfenden Sturme der Revolution von 1789 erhielt sich das ganze Institut, wenn auch mehrfach modificirt, als nationale, kaiserliche und königliche Anstalt in segnender Kraft. Ludwig XVIII. begründete die gegenwärtige Verfassung für die gesammte A. der Wissenschaften und schönen Künste (»*L'institut*«), welche nunmehr aus fünf Hauptsectionen besteht, die gewissermaassen als ebensoviele abgesonderte Vereine betrachtet werden können. Die Vacanzen in jeder Section füllt die freie Wahl der übrigen Glieder derselben mit ministerieller Bestätigung wieder aus. Jedes ordentliche Mitglied bezieht als solches einen Jahrgehalt von 1500 Francs. Jede Section versammelt sich getrennt von den übrigen, doch kommen viermal im Jahre in den Generalversammlungen alle in Paris weilenden Mitglieder des gesammten Instituts in ihrem Akademiecostüme, Schwarz und Grün mit Gold, zusammen. Die Sitzungen werden in einem eigenen Palais (*Palais des beaux arts*) gehalten, in welchem die Bibliothek, das Archiv, die wissenschaftlichen und Kunstsammlungen u. s. w. des Instituts aufgestellt sind. Die A. der schönen Künste (*A. des beaux arts*) bildet die vierte Section des grossartigen Instituts. Sie besteht aus 41 ordentlichen, 8 ausserordentlichen und 36 correspondirenden Mitgliedern. Ihr Jahrespreis von 1500 Francs ist für das beste Erzeugniss in der Sculptur, Malerei,

BIBLIOTHE CIVITAT RAGENBERGE

Architektur, Poesie (Cantatentext) und Musik (Composition einer Cantate) ausgesetzt. Der Gekrönte erhält ausserdem das Recht, auf Staatskosten einige Jahre zu reisen und in Rom Kunststudien zu machen, wesshalb dieser Preis auch der Römerpreis heisst. Seit 1868 sind noch besondere Preise für die besten grossen, komischen und lyrischen Operntexte und für ebensolche Partituren ausgesetzt worden. So ist diese Section zugleich die oberste musikalische Behörde Frankreichs, welche unter einem besonderen Ministerium, dem des kaiserl. Hauses und der schönen Künste, ressortirt. Neben ihr fungiren selbstständig als Sachverständigen-Vereine mit schiedsrichterlichem Spruchrecht und mit der Verpflichtung der Einziehung und Austheilung der Künstlertantièmen eine Gesellschaft der dramatischen Autoren und eine solche der Schriftsteller, Musiker und Verleger, eben so aber auch das *Conservatoire impérial de musique et de déclamation* (s. Conservatorium), die vom Nationalconvent 1793 gestiftete *Ecole de Musique pour la garde nationale* (s. d.) und die eigentliche *A. impériale de musique,* oder Grosse Oper, deren jetziges Prachtgebäude am 19. August 1821 eröffnet wurde, um demnächst einem noch grösseren Luxusbau Platz zu machen. Sie zählt jetzt 35 Solosänger (Etat derselben im Rechnungsjahre 1868: 780,000 Francs), 60 Choristen, 30 Solotänzer, 80 Figuranten, und ein Orchester von 87 Personen. Zu ihren glänzendsten Erinnerungen gehört die am 11. März 1834 stattgefundene Musteraufführung des »Don Juan« von Mozart mit den ersten Solokräften selbst in den kleinsten Partien, mit kolossalen Chormassen und Statistengruppen, geführt durch die gewandtesten Schauspieler, und mit einem bis auf 130 Personen vermehrten Orchester. Die Tantièmen dieser, so wie aller folgenden Aufführungen Mozart'scher Opern wurden in schöner Liberalität dem Sohne des Meisters zuerkannt, wie wenn dieser selbst ein Kind Frankreichs gewesen wäre. Die Ehre, Mitglied der Pariser A. überhaupt zu sein, wird in der Kunst- und Gelehrtenwelt überaus hoch geachtet, und dieselbe hat mit eifersüchtigem Fernhalten des mittelmässigen oder zweideutigen Rufs die ersten Köpfe der Nation und des Auslandes in sich zu vereinigen gewusst. — Andere französische A. für Musik sind die zu Marseille, 1716 vom Maréchal de Villars errichtet, und die kaiserl. (früher königl.) A. der Musik zu Grenoble, gegründet 1723, welche unter dem Patronat des jedesmaligen Herzogs von Orleans stand. Weiter zu erwähnen sind die Opern-Akademie in Brüssel und eine musikalische A. in Mecheln, vor Allem aber die segensvoll wirkende königl. niederländische A. »zur Beförderung der Tonkunst«. Sehr reich an ähnlichen Anstalten sind die Vereinigten Staaten von Nordamerika; fortwährend werden daselbst neue gegründet und freigebig dotirt. Die älteste ist die zu Boston, gestiftet 1780, welche ihre Verhandlungen regelmässig herausgiebt. Aus dem übrigen Amerika ist die akademische Gesellschaft der Künste und Wissenschaften zu Mexiko und eine ebensolche zu Lima zu erwähnen. In Deutschland adoptirten den Namen A. drei ganz verschiedene Kategorien von Instituten zur Pflege der Tonkunst, nämlich 1. wirkliche Lehranstalten der Musik, welche man sonst Conservatorium, *Collegium musicum* u. s. w. zu nennen pflegt, wie die, vom Professor Dr. Theodor Kullak 1858 gegründete »Neue A. der Tonkunst« in Berlin; so wie höhere Akademien, an denen die Musik ebenfalls zu den Unterrichtsgegenständen gehört, z. B., gleichfalls in Berlin, die akademische Compositionsschule, seit 1869 erweitert und zu einer musikalischen Hochschule erhoben. Die A. der Wissenschaften und Künste, 1700 dort gegründet, 1710 eröffnet, nimmt seitdem den höchsten Rang in Deutschland ein; denn sie ist nunmehr Gelehrtengesellschaft und Unterrichtsanstalt zugleich, und in ihrer musikalischen Section ausserdem noch die Behörde zur Prüfung der in musikalischen Aemtern Anzustellenden und zur Abgabe competenter Gutachten in musikalischen Fragen. 2. Institute und Musikgesellschaften, in denen die Tonkunst nicht gelehrt, aber in weiterem Umfange praktisch ausgeführt wird. Die berühmtesten derselben sind die Mannheimer Capelle (s. d.); das Gewandhaus in Leipzig (s. d.), einige der Singakademien, besonders zu Berlin (s. Singakademie), die von Zelter gegründete Liedertafel in Berlin (s. d.), die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaats in Wien, 1811 durch den Regierungsrath von Sonnleithner

gegründet, welche grosse musikalische Aufführungen veranstaltet, eine ausserordentlich reiche und werthvolle musikalische Bibliothek und, seit 1869, ein eigenes Prachtgebäude besitzt, so wie ausserdem ein blühendes Conservatorium begründet hat. Andere hervorragende A. dieser Art sind: der Musikverein zu Mannheim (1829), Verein der Freunde für Kirchenmusik zu Prag (1826), Kirchenmusik-Verein in Pressburg (1825), katholischer Cäcilienverein in Regensburg (1867) u. v. a. 3. Verbände von wirklichen Fachmännern zu gegenseitiger Belehrung, Aneiferung zur Production und Ausführung der eingelieferten Werke. Diesen Zweck verfolgen besonders die Tonkünstlervereine (s. d.), von denen der älteste der Berliner, 1844 gegründet, ist, eben so der Allgemeine Deutsche Musikverein in Leipzig, Weimar und Jena (1861) und der deutsche Nationalverein für Musik und ihre Wissenschaft (1839), unter dem Patronat des Fürsten von Hohenzollern-Hechingen. A. solcher Art existirten übrigens bereits im vorigen Jahrhundert, so die Mitzler'sche musikalische A. (1738) und das *Collegium musicum* in Leipzig, die musikalisch-patriotische Gesellschaft, 1728 durch Mattheson in Hamburg gegründet u. s. w. Eine moderne, in Oesterreich besonders gebräuchliche Unsitte ist es, musikalische Aufführungen und Conzerte, und zwar oft sehr untergeordneter Art, mit dem Namen A. zu belegen. Den so auseinanderlaufenden Bedeutungen für ein und denselben Begriff gegenüber wäre es wünschenswerth, eine bestimmte Art künstlerischer Vereinigung mit diesem Namen belegt und danach die Aufgaben einer A. ein für allemal feststehend begründet zu sehen. Freiherr Hammer-Purgstall, Präsident der A. in Wien, hat dies versucht, und sein beherzigungswerther Ausspruch, auf die Musik übertragen, würde lauten: »Eine A. ist ein Verein geistiger Kräfte zur Förderung der Tonkunst in ihrer höchsten Entwickelung und Macht. Sie ist keine Schule, sondern ein Richterstuhl künstlerischer Leistungen in letzter Behörde. Sie beantwortet die künstlerischen Fragen, welche ihr die Staatsgewalt vorlegt, hilft aufkeimenden Talenten zu ihrer Entwickelung und reifenden zu ihrer Vollendung, prüft die von schaffenden Geistern gelieferten Werke und stellt in Entdeckung und Forschung auf wissenschaftlichem Gebiete mit anderen Anstalten dieser Art rühmlichen Wettlauf an«. Betrachtet man dem gegenüber die Leistungen der bestehenden deutschen A., so ist leicht zu ersehen, dass keine einzige allen Ansprüchen genügt, die hiernach zu erheben wären, dass sie also sämmtlich einer gründlichen Reform bedürfen, mit welcher man auch bereits in München und Berlin einen kleinen Anfang gemacht hat. Der Hauptnutzen der A. für unsere Zeit ist, dass sie für künstlerische Unternehmungen jederzeit die reichsten Mittel flüssig haben, wie sie der Einzelne nicht aufzubringen vermag, während die Vereinigung so vieler bedeutenden Fachleute die Garantie dafür bietet, dass kostspielige Unternehmungen auch mit überraschenden Erfolgen verknüpft sein werden. Treten die A. so ausgerüstet und mit solchen Aufgaben in Thätigkeit, so wird die Kunst selbst in ihnen ihre oberste, segensreich wirkende Behörde verehren, und ihre Aussprüche und Thaten für competent erachten. H. M.

Akademische Grade oder Würden in der Musik bestehen nur in England und auch dort nur an den Universitäten zu Oxford und Cambridge in zwei Classen, der niedrigeren des Baccalaureus und der höheren des Doctors. Ein wirklicher *Professor Musices* aber lehrt allein in Oxford, zu Cambridge und London (im Collegio Greshamensi) dociren nur Lectoren. Der öffentliche Lehrstuhl der Musik in Oxford ist fast uralt, da bereits König Alfred bei Gründung der Universität im J. 886 den Joannes Monachus als ersten Lehrer dieser Facultät, welche mit der philosophischen vereinigt wurde, installirte. Beide Grade stehen in hohem Ansehen; die Inhaber derselben werden mit silbernen Ketten und Ehrenkleidern geschmückt. Um den Grad eines Baccalaureus zu erlangen, muss der Aspirant sieben Jahre hindurch die Tonkunst theoretisch studirt, praktisch ausgeübt, öffentliche Proben seiner Kunstfertigkeit abgelegt und Zeugnisse seiner Fähigkeiten, ausgestellt von Autoritäten, aufzuweisen haben. Sodann hat er eine ihm aufgetragene mehrstimmige Cantate mit Instrumentalbegleitung zu componiren und an einem festgesetzten Tage selbst aufzuführen. Nach weiteren fünf Jahren kann der Baccalaureus, von Zeugnissen erweiterter Fertigkeit unterstützt, den Doctorgrad nachsuchen. Der Titel »Professor der Musik«, welcher

ausser in England fast in allen Ländern vorkommt und sehr häufig ist, ist kein akademischer Grad und nur bisweilen mit einer öffentlichen Lehrstelle verbunden. Er wird, wie Orden und Ehrenzeichen, vom Landesfürsten verliehen, oder auch, wie der Titel »Musikdirector« anderwärts, von den Lehrern einer Musik-Lehranstalt usurpirt. Der Doctortitel, welchen in Deutschland viele Musiker führen, ist ein von der philosophischen Facultät entweder wirklich erworbener Rechtstitel, oder ein von derselben verliehener Ehrentitel. An einzelnen Hochschulen Deutschlands giebt es besondere Lehrstühle für Musik mit eigenen Docenten oder Lectoren, in Wien, Berlin, Bonn, Göttingen u. s. w. mit einem angestellten Professor, nirgends aber noch hat es diese auch als Wissenschaft so wichtig und einflussreich gewordene Kunst bis zu einer Gleichstellung mit den übrigen Wissenschaften gebracht, und es ist die Aufgabe unserer Zeit, die glichberechtigendee Würdigung und Anerkennung zu erwirken. 1.

Akathistos (griech.), wörtlich übersetzt: nicht setzbar, hiess in der alten katholisch-griechischen Liturgie eine Hymne auf die Jungfrau Maria, welche am Sonnabend vor Sonntag Judica angestimmt und die ganze Nacht hindurch stehend gesungen wurde. Ueber die Composition und Vortragsweise desselben ist nichts Gewisses auf uns überkommen, es scheint aber festzustehen, dass er einen bedeutenden Längenumfang hatte, dass er alternirend von dem Priester und der Gemeinde abgesungen wurde, und dass einzelne Abschnitte, um die ganze Nacht mit wenigen Pausen damit auszufüllen, mehrmals wiederholt wurden. Der fromme Glaube legte dem A. selbst eine wunderwirkende Kraft bei, seitdem im 7. Jahrhundert Constantinopel bei einer Belagerung, in Folge einer mit dem Bilde der Jungfrau Maria unter Absingung dieses Lobgesanges abgehaltenen Procession, zweimal gerettet wurde. 1.

Akerood, Samuel, nach Einigen Akeroyd geheissen, war ein englischer Tondichter aus der letzten Hälfte des 17. Jahrhunderts, welcher in London lebte und sich durch Composition von italienischen Opern und englischen Theaterstücken einen grossen Ruf erwarb. Auch als Instrumentalcomponist soll er nicht unbedeutend gewesen sein. Eine Auswahl seiner Gesangswerke gab er selbst in vier starken Bänden (London 1685 bis 1687) heraus.

Akkord (aus dem Lat.), in anderer Bedeutung als Accord (s. d.), eine ungebräuchlich gewordene Bezeichnung für Stimmwerk. So nannte man im 16. und 17. Jahrhundert drei oder vier Instrumente einer und derselben Gattung, welche nur in Rücksicht auf den Tonumfang verschieden waren, um damit eine vollständige Harmonie zu bilden. Unser Streichquartett, eine Zusammenstellung von Flöten, Oboen und Fagotten, oder von vier Hörnern, von drei Posaunen u. s. w. würde also in die Kategorie dieses A. fallen. Prätorius erwähnt in seiner Syntagma II. 12 und 13 einen A. von Pommern, einen solchen von Raketen u. s. w.

Akroama (griech.), im Allgemeinen Alles, was durch Hören vernommen wird, im besonderen Sinn, was man gern hört, daher gleichbedeutend mit Ohrenschmaus.

Akroamaten nannten die Griechen diejenigen Personen, welche sich die Ergötzung des Ohrs zur Aufgabe gestellt hatten, also Instrumentalisten, Sänger und im weiteren Begriff auch Schauspieler.

Akroamatisch in Bezug auf die Lehrform beim Unterrichte ist die Art des Vortrags, bei welcher man nur zuhört, wie bei akademischen Vorträgen, im directen Gegensatz zur katechetischen Methode niederer Schulen, wo die Schüler gefragt werden.

Akroamatische Musik ist eine solche, bei der es lediglich auf den Ohrenkitzel abgesehen ist, welche also des Gehaltes, der tieferen Empfindung und der Wahrheit im höheren Sinne entbehrt. Der akroamatischen Musik werden also gewöhnliche Tänze und Märsche, der grössere Theil moderner Salonmusik und viele Stücke aus, namentlich italienischen Opern beizuzählen sein.

Akrostichon (griech.) bezeichnet nicht nur jene poetische Spielerei, bei der Anfangs- oder Endbuchstaben der einzelnen Verse zusammengestellt ein besonderes Wort oder eine Sentenz ergeben, sondern auch das Versende der Psalmen, welches in der ältesten Kirche die Gemeinde im Chor sang, ähnlich der späteren Intonation in den Responsorien.

Akrstein, Nicol. Theod. **von,** ein böhmischer Organist von grossem Ruf und

Namen, wurde am 6. Juli 1576 zu Prag von bürgerlichen Eltern geboren und zeigte schon in seiner Jugend ein so ausserordentliches musikalisches Talent, dass sich der Abt von Schonbeck zu Sedletz bei Kuttenberg in Böhmen seiner annahm, ihn ausbilden und später an der dortigen Cistercienserkirche anstellen liess. Ob seiner auch anderweitigen Verdienste wurde er 1605 in den Adelstand erhoben, er starb aber bald nach dieser Ernennung, am 3. Aug. 1607.

Akukryptophon, ein von Charles Wheatstone in London erfundenes und 1822 daselbst zuerst vorgeführtes musikalisches Instrument, welches aber nicht auf den Continent gelangt, überhaupt seitdem als verschollen zu betrachten, um so mehr, als sein Mechanismus nicht preisgegeben worden ist und desshalb auch nicht nachgeahmt werden kann. Nach den damaligen englischen Journalberichten war es ein grosser Kasten in Form einer antiken Lyra, aber ohne Saiten, welcher freischwebend an einem an der Saaldecke befestigten Seile hing. Sobald der Erfinder eine Manipulation, fast so, wie beim Aufziehen eines Uhrwerks, gemacht hatte, begann das Instrument verschiedene, selbst complicirte Tonstücke in mannigfachen Stärkegraden und Instrumental-Mischungen, ähnlich einem Orchester, vorzutragen. Aus diesen dürftigen Beschreibungen geht also hervor, dass das Ganze wahrscheinlich ein Mittelding zwischen Spieluhr und Orchestrion war, dessen Töne durch Federkraft erwirkt wurden. Da es jedenfalls nur die dazu besonders präparirten Stücke spielte, so würde es in seiner rein mechanischen Construction kaum eine grössere Beachtung als die Drehorgeln oder Spieluhren verdienen, wenn nicht die von den Journalen bezeugte Mannigfaltigkeit des Klanges und der Stärkegrade, so wie die Fähigkeit der Nüancirung die innere Construction geradezu zu einem Räthsel machten.

Akustik (von dem griech. ἀκούειν — hören, abgeleitet) ist die Lehre vom Schall (s. d.) und behandelt die Gesetze der vorzugsweise hörbaren Vorgänge in der Natur. Um die verschiedenen Arten der in die A. gehörigen Vorgänge zu überblicken, sei bemerkt, dass es meist schwingende Bewegungen eines Körpers sind, welche sich durch irgend ein materielles Mittel (meist die Luft) bis zum Ohre fortpflanzen und daselbst Bewegungen der inneren Theile desselben hervorbringen, als deren Folge dann die Gehörsempfindung erscheint. Es ist schon wiederholt für die akustischen Vorgänge ein lichtvolles Bild gebraucht worden. In einem Hafen mögen sich zwei Schiffe befinden. Das erste Schiff geräth etwa durch einen äussern Anstoss ins Schwanken, dies Schwanken erregt in dem Wasser Wellen, welche bis zu dem zweiten Schiff fortschreiten, dasselbe ebenfalls in Schwingungen versetzen, die vielleicht von den Menschen auf diesem Schiff empfunden werden. Das erste Schiff entspricht dem schwingenden (tönenden) Körper, die Wasserwellen entsprechen den Schallwellen; das zweite Schiff mit den die Bewegung empfindenden Menschen stellt das erregte Ohr mit seinen empfindenden Nervenfasern vor. — Die Schwingungen der Körper, die Fortpflanzung derselben durch die Luft (oder ein anderes Mittel), endlich die Bewegungen, welche in anderen Körpern dadurch hervorgerufen werden, gehören in die physikalische A. Die physiologische A. dagegen betrachtet speciell die Bewegungen der Theile des Ohres und die hiermit zusammenhängenden Empfindungen. Von der weiteren psychischen Verarbeitung dieser Empfindungen hätte eine noch sehr wenig cultivirte Wissenschaft zu handeln, die psychologische A. Die musikalische A. ist nur ein Theil der letzteren und lässt sich zudem gegen die beiden ersten Gebiete aus praktischen Gründen nicht vollständig abgrenzen. — Es hätte keine Schwierigkeiten, das angedeutete System hier vollständig durchzuführen, doch würde die Darstellung dadurch breit und pedantisch. Es ist demnach vorzuziehen, die Erscheinungen in der einfachsten Ordnung vorzunehmen und an diejenigen Begriffe zunächst anzuknüpfen, welche dem Musiker am geläufigsten sind. Jedermann kennt den Unterschied zwischen Klang und Geräusch und weiss, dass die erstere Empfindung eine einfachere ist, als die letztere, indem jedes Geräusch, aufmerksam analysirt, sich als eine schnelle Folge, als ein Gemenge von Klängen herausstellt. Man kann auch durch das Zusammenwirken sehr vieler verschiedener Klänge immer leicht ein Geräusch erzeugen. Wenn man über ein rauhes Stück Holz mit irgend einem Gegenstande hinfährt, so vernimmt man ein Geräusch; ist aber das Holz mit

regelmässigen Kerbungen versehen, so giebt ein rasches Hinfahren an demselben einen Klang. Das für die Empfindung Einfachere hat also auch eine regelmässigere, einfachere physikalische Ursache. Tactmässige, regelmässige Bewegungen eines Körpers, die sich als tactmässige Stösse durch die Luft auf das Ohr fortpflanzen, erzeugen einen Klang; tactlose, unregelmässige Stösse verursachen ein Geräusch. — Nehmen wir einen ziemlich langen, dicken Stahldrath, wie derselbe etwa zu Stricknadeln verwendet wird. Wir legen denselben flach auf den Tisch, so dass etwa ein 1 Meter langes Stück über den Rand hervorragt, drücken das aufliegende Ende fest an und versetzen dem freien Theil einen Schlag. Dann sehen wir dasselbe sehr regelmässige langsame Schwingungen ausführen. Verkürzen wir den freien Theil des Stabes, so werden diese Schwingungen noch immer tactmässig bleiben, aber rascher ausfallen. Endlich werden diese tactmässigen Schwingungen so schnell, dass man sie nicht mehr mit den Augen verfolgen kann, dass sie aufhören, sichtbar zu sein, und dann machen sie sich durch einen tiefen Klang bemerkbar. Der Klang wird desto höher, je kürzer der Stab und je rascher die Schwingungen. Man kann den Stab so weit verkürzen und die Schwingungen so rasch werden lassen, dass der Klang für das Ohr wieder verschwindet. Man nennt einen Hingang oder einen Hergang des Stabes eine halbe Schwingung, einen Hin- und Hergang zusammen aber eine ganze Schwingung. Die Zahl der (je nach Uebereinkunft ganzen oder halben) Schwingungen, die ein Körper in der Zeitsecunde ausführt, heisst seine Schwingungszahl. Nach dem Vorigen kann also behauptet werden, dass die Höhe des gehörten Klanges mit der Schwingungszahl des schwingenden Körpers wachse. Dieser Satz wurde zuerst von Mersenne (1636) klar ausgesprochen. Ferner hat man gefunden, dass die Schwingungszahl zwischen gewissen Grenzen liegen muss, wenn ein hörbarer Klang entstehen soll. Nach Savart müssen mehr als 8 und weniger als 24,000 ganze Schwingungen vorhanden sein, damit ein Klang zu Stande komme. Nach neueren, genaueren Bestimmungen von Helmholtz aber sind die Grenzen der Hörbarkeit einerseits 30, anderseits 38,000 ganze Schwingungen. — Wenn man die Höhe eines Klanges fest bestimmen will, so giebt man seine Schwingungszahl an. So z. B. wurde das deutsche Normal-$\bar{a}$ auf Scheibler's Antrag von der deutschen Naturforscherversammlung zu Stuttgart (1834) auf 440 ganze Schwingungen festgesetzt. Um einen Klang von gegebener Schwingungszahl herzustellen oder die Schwingungszahl eines gegebenen Klanges zu bestimmen, bedarf man eigener Apparate. Wenn man gegen ein gezahntes Rad Fig. 1 *a* ein Blättchen steifen Papiers *b* hält, so erhält man bei rascher Drehung des Rades einen Klang. Die Zahl der ganzen Schwingungen des Klanges findet man, indem man die Zahl der Umdrehungen des Rades in der Secunde mit der Zahl der Zähne des Rades multiplicirt. Der Apparat wurde zuerst von Hooke (1681) angewandt, später von Savart verbessert, mit einem Zählwerke versehen und zur Bestimmung der Hörbarkeitsgrenzen benutzt (1827). Er führt jetzt den Namen des Savart'schen Rades. Die einfachste Form des Savart'schen Versuches ist die, dass man über den Deckel eines mit feingerippter Leinwand überzogenen Buches mit dem Fingernagel hinfährt. Bei rascherer Bewegung erhält man einen höheren Klang. Natürlich genügt dies aber nicht zur Bestimmung der Schwingungszahl. Ein Apparat von ähnlicher Construction und für denselben Zweck wie das Savart'sche Rad ist die zuerst von Cagniard de la Tour angegebene Sirene (1825). Wir wollen denselben zunächst in einer einfacheren Form, die von Seebeck und Opelt herrührt (1837), kennen lernen. In dieser Gestalt besteht die Sirene aus einer am Rande regelmässig durchlöcherten Pappscheibe Fig. 2, welche durch eine Rolle mit Schnurlauf in rasche Rotation versetzt werden kann. Wenn man nun durch ein Röhrchen gegen die Lochreihe bläst, so tritt die Luft

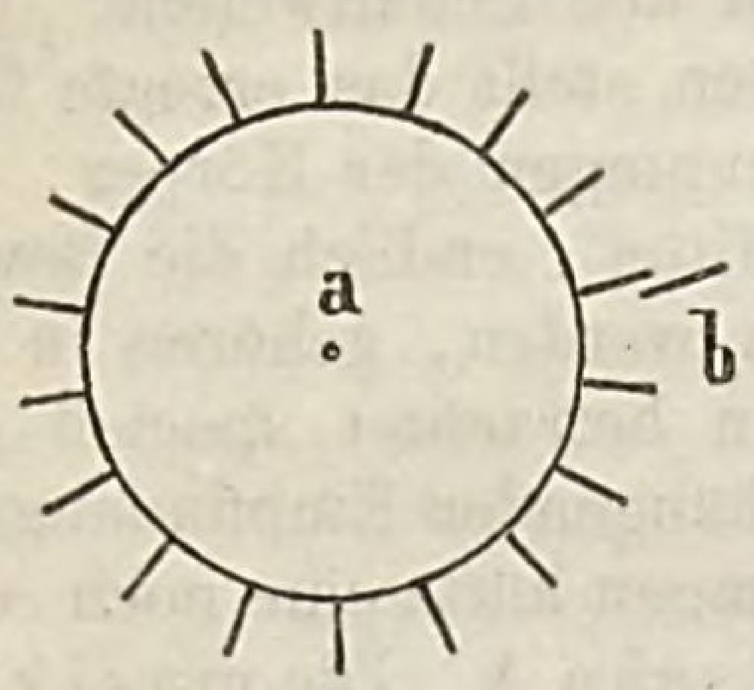
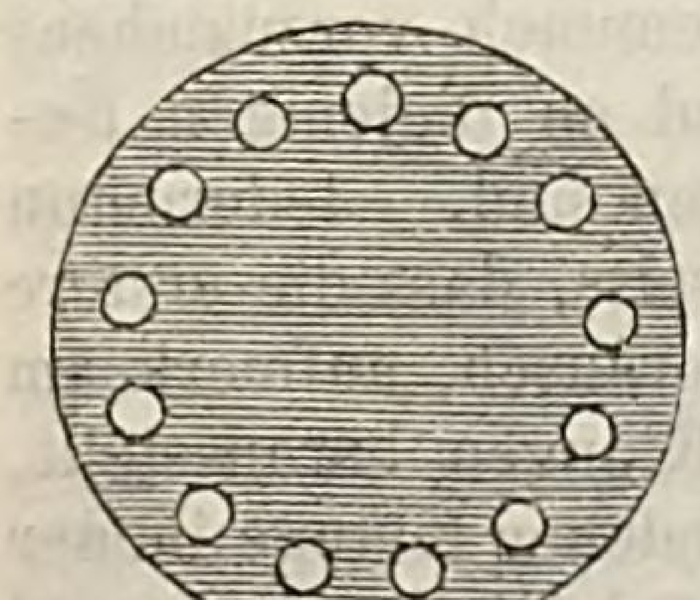


Fig. 1.


Fig. 2.

stossweise durch die Löcher und erzeugt einen Klang, dessen Schwingungszahl wie beim Savart'schen Rad aus der Zahl der Umdrehungen und der Zahl der Löcher bestimmt wird. — Denken wir uns die Löcher der Scheibe schief gebohrt, so werden sie sich gegen den Luftstrom aus der Röhre wie Windmühlflügel verhalten, und die Scheibe wird durch den Wind selbst in Drehung versetzt werden. Das ist im Wesentlichen die Construction von Cagniard de la Tour, der die Scheibe überdies mit einem Zählwerke verband und die rotirende Scheibe auf einen festen, ebenfalls durchlöcherten Kasten setzte, dessen Löcher den Löchern der Scheibe entsprachen. Dove brachte mehrere Lochreihen an der Sirene an, welche besonders angeblasen werden konnten (1835); dadurch entstand eine mehrstimmige Sirene. Helmholtz construirte zu besonderen Zwecken eine Doppelsirene mit zwei Scheiben (1862). Näheres s. Sirene. Man war lange Zeit der Meinung, dass blos feste und luftförmige Körper durch ihre Schwingungen einen Klang erregen könnten, tropfbarflüssige Körper aber nicht. Cagniard de la Tour zeigte aber, dass mit Wasser gefüllte Glasröhren klingen, wenn man sie mit einem nassen Tuch streicht, und dass der Klang vom Wasser herrührt. Auch seine Sirene und Orgelpfeifen konnte er unter Wasser und mit Wasser angeblasen zum Tönen bringen. Die Versuche wurden (1848) in vollkommenerer Weise von Wertheim wiederholt. — Alle Körper, welche einen Klang von sich geben, sind in einer sehr regelmässigen schwingenden Bewegung begriffen. Von der schwingenden Bewegung, von den Erzitterungen, welche die Körper machen, überzeugt man sich leicht durch den Anblick und durch das Betasten der Körper. Die hohe Regelmässigkeit der schwingenden Bewegung aber kommt erst durch feinere Beobachtungsmethoden zu Tage. Wenn man an einen Stab, eine Saite, eine Stimmgabel oder Glocke mit einem Stückchen Wachs eine Borste befestigt und, nachdem man die Körper zum Klingen gebracht hat, eine berusste Glasplatte oder ein berusstes Papier an der Borste vorbeiführt und zwar senkrecht zu der Richtung, nach welcher sie sich mit dem klingenden Körper bewegt: so erhält man, indem die schwingende Borste den Russ wegkratzt, eine sehr schöne und regelmässige Wellenlinie (Fig. 3), wie zuerst Duhamel gezeigt hat. Diese Methode ist von Wertheim, Scott und König bedeutend vervollkommnet worden. Man kann sie, wie leicht zu bemerken, auch benützen, um die Schwingungszahlen der Körper zu bestimmen, indem man auf derselben Platte gleichzeitig einen anderen Körper von schon bekannter Schwingungszahl schreiben lässt. Man nennt diese Procedur Vibrographie. Dass jeder klingende Körper schwingt und auf seine Umgebung periodische Stösse ausübt, davon überzeugt man sich noch auf eine einfache und hübsche Weise durch König's Flammenzeiger.



Fig. 3.

Man nehme eine Blechkapsel *a* Fig. 4, welche mit einem Gasbrenner *h* und einem Zuleitungsrohr *b* für Gas versehen ist. Dieselbe ist bei *c* mit einer sehr dünnen Kautschukhaut überspannt; bei *d* tritt eine kleine Gasflamme hervor. Wenn man nun der Kautschukhaut eine klingende Glocke, Stimmgabel oder Pfeife nähert oder gegen dieselbe singt, so sieht man sofort ein Zittern der Flamme. Betrachtet man die ruhige Flamme in einem Spiegel, welchen man rasch mit der Hand dreht, so sieht man die Flamme wie eine geschwungene Kohle in ein helles Band ausgezogen. Die zitternde Flamme aber wird abwechselnd grösser und heller, kleiner und dunkler; sie giebt in dem gedrehten Spiegel ein Lichtband mit regelmässigen Zacken *e f* Fig. 4. Es genügt schon, während die Flamme zittert, die Augen rasch hin und her zu werfen und auf die Flamme zu achten, um ohne Spiegel das ausgezackte Band zu sehen. Dieser schöne Versuch lässt sich in jedem Zimmer, welches mit einer Gasleitung versehen ist, mit nicht nennenswerthen Kosten ausführen. Um nun die Gesetze der schwingenden Bewegung ge-

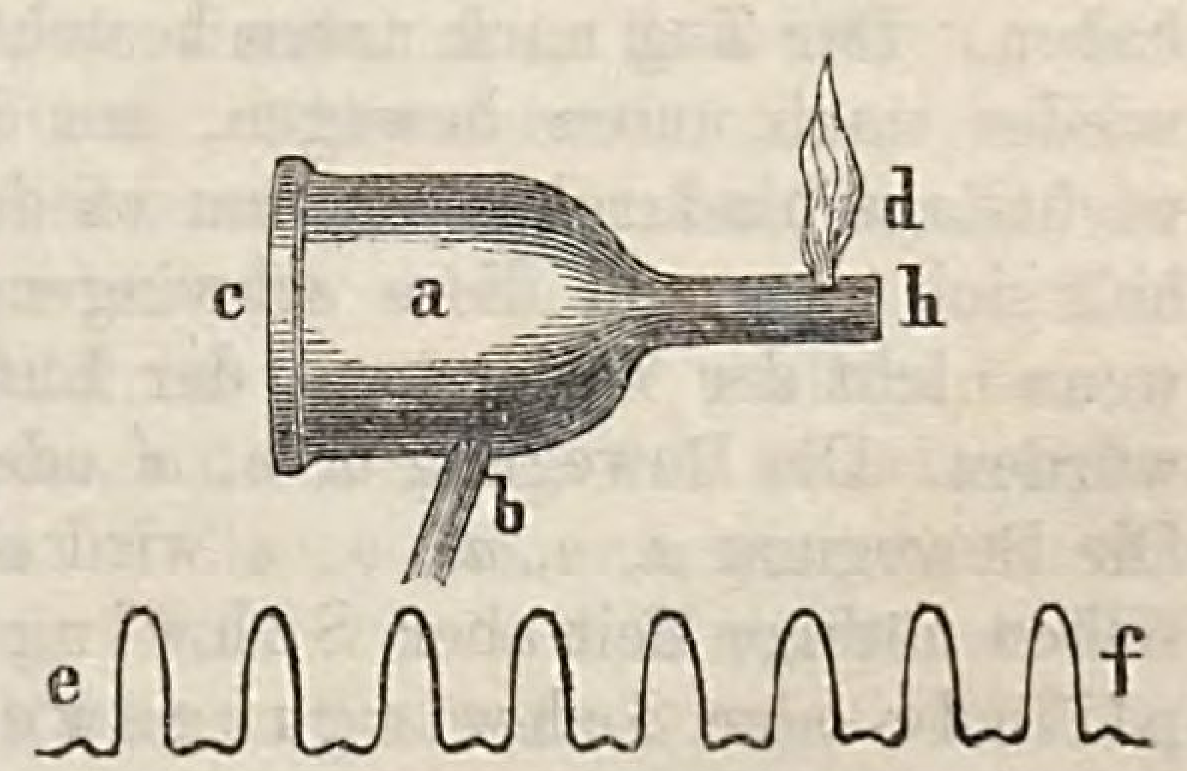


Fig. 4.

nauer zu betrachten, gehen wir von dem einfachsten Falle aus. An einer Spiralfeder *a*, Fig. 5, welche bei *b* mit ihrem oberen Ende befestigt ist, hänge ein Gewichtchen *c*.

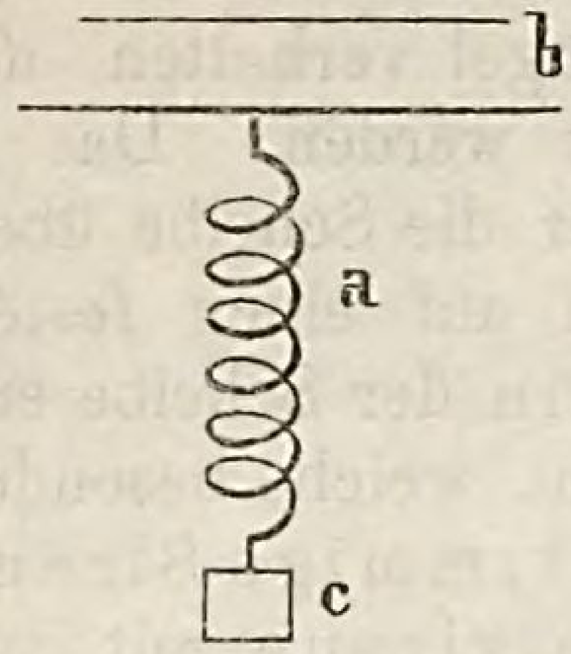


Fig. 5.

Das untere Ende der Spiralfeder wird etwas abwärtsgezogen, wenn man das Gewicht *c* anhängt. Gesetzt, man hätte ein Loth angehängt und das Ende würde dadurch um einen Zoll abwärtsgezogen, so kann man sich leicht überzeugen, dass das Auflegen von 2, 3, 4 Loth ein Abwärtsziehen um 2, 3, 4 Zoll hervorbringt. Die Dehnungen sind den aufgelegten Gewichten proportional. Die gedehnte Feder hindert aber das aufgelegte Gewicht eben am Fallen, indem sie sich mit derselben Kraft zusammenzuziehen strebt, als das Gewicht durch die Schwere abwärtsgezogen wird. Man kann also auch sagen, die Kraft, mit der die Feder sich zusammenzuziehen strebt, ist der Dehnung derselben proportional. Hängt man nun ein Lothgewicht an die Spiralfeder und wartet, bis sich das Gewicht etwa bei *o* zu Ruhe gesetzt hat, so hält sich das Fallbestreben des Gewichtes und das Contractionsbestreben der Feder das Gleichgewicht; zieht man auf der Verticallinie *VV'* das Gewicht bis *a* herab, so überwiegt die Elasticität der Feder und sucht das Gewicht zu heben. Hebt man das Gewicht bis *a'*, so ist nun die Feder weniger gedehnt und es überwiegt das Fallbestreben des Gewichtes. Würde man das Gewicht auf die doppelte, dreifache Strecke heben oder senken, so würden auch die doppelten, dreifachen Kräfte geweckt. Das Gewicht kann nur bei *o* im Gleichgewicht sein. Wenn man es von *o* herabzieht, wird es aufwärtsgezogen, wenn man es hinaufschiebt, wird es abwärtsgezogen und zwar desto stärker, je grösser die Verschiebung ist. — Ein Jeder weiss nun, dass ein an einer Spiralfeder hängendes Gewicht in sehr regelmässige Schwingungen geräth, wenn man ihm einen Stoss ertheilt oder wenn man an demselben zieht und es dann freilässt. Es handelt sich darum, diese Schwingungen zu begreifen. Der angehängte Körper werde z. B. bis *a* gezogen und dann freigelassen. Er wird dann, vermöge der auf ihn wirkenden Kraft, sich aufwärtsbewegen und zwar weil der Zug nach oben zwar abnimmt aber fortbesteht mit beschleunigter Bewegung bis *o*. In *o* hört der Zug auf das Gewicht auf. Dieses hat aber hier seine grösste Geschwindigkeit erreicht, kann also nicht plötzlich zu Ruhe kommen und geht über die Gleichgewichtslage nach oben hinaus. Sofort aber tritt jetzt das Uebergewicht des Zuges nach unten auf. Dieser wird jetzt die Geschwindigkeit in ganz derselben Weise vermindern, als sie früher zugenommen hat, und wenn das Gewicht eben so weit über *o* hinausgegangen, als es hergekommen ist, etwa bis *a'*, wird es seine ganze Geschwindigkeit verloren haben. Der Zug nach unten besteht jedoch noch fort. Das Gewicht muss also sich wieder nach unten bewegen, mit der grössten Geschwindigkeit durch die Gleichgewichtslage hindurchgehen, um wieder bis *a* zu gelangen. Der ganze Vorgang wiederholt sich nun, und diese schwingende Bewegung würde ins Unendliche fortbestehn, wenn nicht der Widerstand der Luft und die Reibung sie nach und nach vernichten würden. Die Bewegung *a*, *o*, *a'* oder *a'*, *o*, *a* heisst nun eine halbe Schwingung. Die Bewegung *a*, *o*, *a'*, *o*, *a* wird eine ganze Schwingung genannt, die zu derselben nöthige Zeit aber Schwingungsdauer. Die Entfernung *a*, *a'* heisst Amplitude oder Schwingungsweite. Es fragt sich nun, in welcher Weise die Schwingungsdauer von der Schwingungsweite abhängt, oder mit anderen Worten, ob bei derselben Anordnung des Versuches grössere oder kleinere Schwingungen in kürzerer Zeit ausgeführt werden. Wenn man bedenkt, dass bei der doppelten, dreifachen anfänglichen Entfernung aus der Gleichgewichtslage auch die zurücktreibenden Kräfte sich verdoppeln, verdreifachen, so kann man schon vermuthen, dass grosse und kleine Schwingungen in derselben Zeit ausgeführt werden. Die Schwingungsdauer ist von der Schwingungsweite unabhängig, falls die in die Gleichgewichtslage zurücktreibenden Kräfte proportional der Entfernung von der Gleichgewichtslage wachsen. Dieses Gesetz ist sehr wichtig, denn es gilt nicht allein für eine einzige an einer Spiralfeder hängende

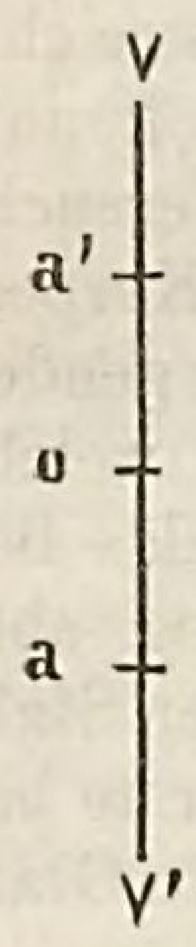


Fig. 6.

Masse, sondern für alle Theilchen eines grösseren Körpers, welche gegen einander verschoben durch die Elasticität in Schwingungen gerathen können, weil immer die geweckten Kräfte den Verschiebungen proportional sind. Saiten, Stäbe, Glocken führen grosse und kleine Schwingungen gleich rasch aus und geben demnach bei schwacher und heftiger Bewegung Klänge von gleicher Höhe. Alle Musik wäre unmöglich, wenn dies Gesetz nicht erfüllt wäre; denn es würde sonst die Klanghöhe eines Körpers von der Stärke des Anschlages abhängen. — Dasselbe Gewicht an eine Feder von grösserer Zugkraft gehängt schwingt offenbar rascher, weil nun für dieselbe zu bewegende Masse eine grössere Kraft vorhanden ist. Ein grösseres Gewicht an derselben Feder schwingt langsamer, weil sich nun die Masse nicht über die bewegende Kraft vermehrt hat. Es lässt sich nun mathematisch nachweisen, dass, wenn die bewegenden Kräfte, welche derselben Entfernung von der Gleichgewichtslage entsprechen, auf das 4-, 9-, 16fache steigen, die Schwingungsdauer auf $1/2$, $1/3$, $1/4$ abnimmt. Die Vermehrung der angehängten Masse aber auf das 4-, 9-, 16fache würde die Schwingungsdauer verdoppeln, verdreifachen, vervierfachen. Die Schwingungsdauer geht verkehrt proportional der Quadratwurzel aus der bewegenden Kraft, direct proportional der Quadratwurzel aus der bewegten Masse. Dieses Gesetz findet sofort wieder vielfache Anwendungen. Stärker gespannte Saiten schwingen rascher, weil die bewegenden Kräfte grösser sind. Dickere Saiten bei gleicher Spannung schwingen langsamer, weil die Massen grösser sind; sie geben einen tieferen Klang. Eine mathematisch genaue Vorstellung von der schwingenden Bewegung, welche stattfindet, so lange die Kräfte den Verschiebungen aus der Gleichgewichtslage proportional sind, lässt sich auf Grundlage der Rechnung folgendermaassen geben. Es sei Fig. 7 *o* die Gleichgewichtslage des schwingenden Körpers; *a, a'* seien seine grössten Entfernungen von derselben. Man beschreibe über der Amplitude *a, a'* als Durchmesser einen Kreis und denke sich einen Punkt, welcher den Umfang dieses Kreises *a, b, a', c, a* gerade in der Schwingungsdauer gleichförmig durchläuft. Zugleich soll Licht von links oder rechts senkrecht zur Richtung des Durchmessers einfallen, welches von dem den Kreis gleichförmig durchlaufenden Punkte auf den Durchmesser einen Schatten wirft. Dann bildet die Bewegung des Schattens genau die Schwingung des Körpers auf *a, a'* nach. Theilt man den Kreisumfang in gleiche Theile und markirt die Schattenpunkte auf dem Durchmesser, so sieht man z. B. deutlich, dass die Geschwindigkeiten des schwingenden Körpers in der Nähe der Gleichgewichtslage am grössten sind. Man nennt eine Schwingung von der angegebenen Art, zum Unterschiede von anderen später zu besprechenden, eine einfache Schwingung. Solche einfache Schwingungen vollführt z. B. ein Uhrpendel, so lange es nur geringe Excursionen macht. In Bezug auf das Pendel sind zuerst die Gesetze der schwingenden Bewegung von Galilei aufgestellt worden. Heisst T die Schwingungsdauer, m die Masse des schwingenden Körpers, p die bewegende Kraft bei der Einheit der Entfernung von der Gleichgewichtslage, so findet die Mathematik für die Dauer der ganzen Schwingung $T = 2\pi\sqrt{\frac{m}{p}}$ und für die Anzahl der ganzen Schwingungen in der Secunde $n = \frac{1}{T} = \frac{1}{2\pi}\sqrt{\frac{p}{m}}$, welche Formeln im Folgenden noch vielfach zu benutzen sind. Um sich die einfache Schwingung noch auf graphische Weise zu vergegenwärtigen, wolle man die ganze Schwingungsdauer in kleine Zeittheilchen abtheilen und die den betreffenden Zeittheilchen entsprechenden Entfernungen des schwingenden Körpers von der Gleichgewichtslage nebeneinanderstellen. In Fig. 8 z. B. ist die ganze Schwingungsdauer in acht Theile getheilt und die den Zeittheilpunkten entsprechenden Entfernungen von der Gleichgewichtslage sind senkrecht zu der Linie

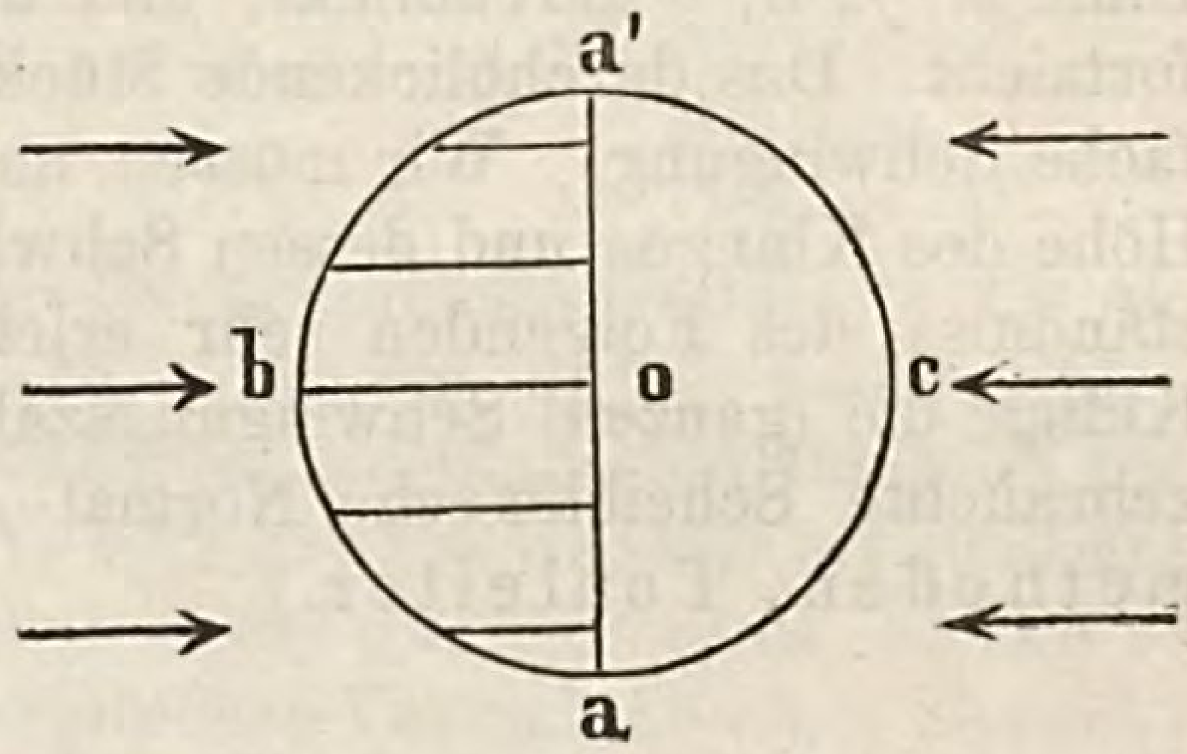


Fig. 7.

a b aufgetragen und zwar die Entfernungen nach unten unterhalb, die Entfernungen nach oben oberhalb der Linie *a b*. Offenbar würde der vertical schwingende Körper

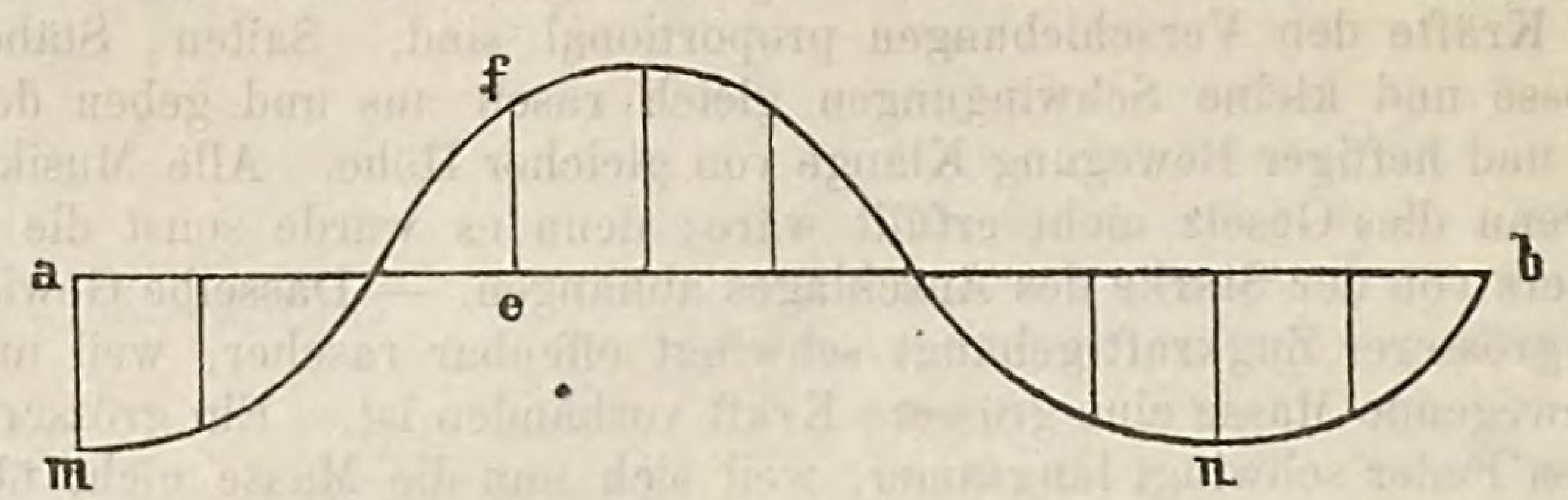


Fig. 8.

selbst die Wellenlinie Fig. 8 beschreiben, wenn man ihn mit einem Schreibestift versehen und an ihm ein Stück Papier horizontal vorbeischieben würde. In der entstehenden Zeichnung entspricht dann irgend ein Stück der Horizontallinie *a b*, z. B. *a*, *e*, der verflossenen Zeit, die darauf senkrecht gesetzte Verticallinie *e*, *f* der gleichzeitigen Ausweichung aus der Gleichgewichtslage. — Man kann aus dieser Zeichnung die schwingende Bewegung so zu sagen zurückerhalten, wenn man ein Stück Papier mit einem verticalen Schlitz darüber legt, durch welchen ein Stückchen der Linie *m*, *f*, *n*, *b* durchblickt, und die Zeichnung dann unter dem Schlitz gleichförmig fortzieht. Das durchblickende Stück der krummen Linie vollführt deutlich eine einfache Schwingung. Wir müssen nun noch einige nähere Beziehungen zwischen der Höhe des Klanges und dessen Schwingungszahl kennen lernen, weil diese das Verständniss des Folgenden sehr erleichtern. Es ergeben sich für die musikalischen Klänge die (ganzen) Schwingungszahlen der folgenden Tabelle, wenn wir das häufig gebrauchte Scheibler'sche Normal-$\bar{a}$ zu Grunde legen. (S. Stimmung, Stimmmethoden, Tonleiter.)

$\underline{C}$ — 33	C — 66	c — 132	$\bar{c}$ — 264	$\bar{\bar{c}}$ — 528	$\bar{\bar{\bar{c}}}$ — 1056
$\underline{D}$ — 37.125	D — 74.25	d — 148.5	$\bar{d}$ — 297	$\bar{\bar{d}}$ — 594	$\bar{\bar{\bar{d}}}$ — 1188
$\underline{E}$ — 41.25	E — 82.5	e — 165	$\bar{e}$ — 330	$\bar{\bar{e}}$ — 660	$\bar{\bar{\bar{e}}}$ — 1320
$\underline{F}$ — 44	F — 88	f — 176	$\bar{f}$ — 352	$\bar{\bar{f}}$ — 704	$\bar{\bar{\bar{f}}}$ — 1408
$\underline{G}$ — 49.5	G — 99	g — 198	$\bar{g}$ — 396	$\bar{\bar{g}}$ — 792	$\bar{\bar{\bar{g}}}$ — 1584
$\underline{A}$ — 55	H —110	a — 220	$\bar{a}$ — 440	$\bar{\bar{a}}$ — 880	$\bar{\bar{\bar{a}}}$ — 1760
$\underline{H}$ — 61.875	A —123.75	h — 274.5	$\bar{h}$ — 495	$\bar{\bar{h}}$ — 990	$\bar{\bar{\bar{h}}}$ — 1980

Solche Bestimmungen der Schwingungszahlen lassen sich wirklich praktisch mit der Sirene ausführen. Man wird an vorstehender Tabelle sofort einige Bemerkungen machen, die Jedermann auffallen. Nehme man z. B. irgend zwei Klänge aus der Tabelle, welche zusammen das Intervall einer Octave bilden, z. B. $\underline{D}$ und *D*, so findet man für $\underline{D}$ 37,125, für *D* 74,25 Schwingungen, also für *D* doppelt so viel als für $\underline{D}$. Dasselbe gilt für *E* und *e*, für *F* und *f*, für *g* und $\bar{g}$, kurz für je zwei Klänge, welche um ein Octavenintervall abstehen. Der Octave entsprechen immer doppelt so viel Schwingungen als dem Grundtone. Auf eine Schwingung des Grundtones fallen immer zwei Schwingungen der Octave. Aehnliche Betrachtungen ergeben sich für andere Intervalle. Nehme man die Klänge *C* und *G* heraus, welche eine Quinte bilden, so entsprechen dem *C* 66, dem *G* 99 Schwingungen in der Secunde. Offenbar fallen also auf 2 Schwingungen von *C* in derselben Zeit immer 3 Schwingungen von *G*. Dasselbe gilt aber für alle Quinten. Mit Hilfe dieser Tabelle ist für die diatonische Tonleiter leicht zu constatiren, dass auf

je 8	Schwingungen	des	Grundtones	9	Schwingungen	der	Secunde	fallen	
» 4	»	»	»	5	»	»	Terz	»	
» 3	»	»	»	4	»	»	Quarte	»	
» 2	»	»	»	3	»	»	Quinte	»	
» 3	»	»	»	5	»	»	Sexte	»	
» 8	»	»	»	15	»	»	Septime	»	
» 1	»	»	»	2	»	»	Octave	»	

Wenn nun die Schwingungszahl eines Klanges bekannt wäre, so würde man mit Hilfe der angeführten Sätze sofort angeben können, wieviel Schwingungen die zugehörige Octave, Quinte u. s. f. giebt. Um die Schwingungszahl der Octave zu erhalten, wird man blos die Schwingungszahl des Grundtones mit 2 multipliciren. Die Schwingungszahl der Quinte findet man, indem man die Zahl des Grundtones durch 2 dividirt und nachher mit 3 multiplicirt, oder, was dasselbe ist, wenn man die Schwingungszahl des Grundtones mit $^3/_2$ multiplicirt. Aehnlich bei den anderen Intervallen. Die Schwingungszahl des

Grundtones	mit	$^9/_8$	multiplicirt	giebt	die	Schwingungszahl	der	Secunde
»	»	$^5/_4$	»	»	»	»	»	Terz
»	»	$^4/_3$	»	»	»	»	»	Quarte
»	»	$^3/_2$	»	»	»	»	»	Quinte
»	»	$^5/_3$	»	»	»	»	»	Sexte
»	»	$^{15}/_8$	»	»	»	»	»	Septime
»	»	2	»	»	»	»	»	Octave

Mit Hilfe dieser Verhältnisse lässt sich leicht eine Schwingungszahlentabelle für die französische Normalstimmung $\bar{a} = 437,5$, also $\bar{c} = 262,5$, so wie für jede andere Stimmung herstellen. Damit also zwei Klänge ein bestimmtes musikalisches Intervall mit einander bilden, müssen ihre Schwingungszahlen in einem bestimmten Verhältnisse stehn. Nicht auf den Unterschied, sondern auf das Verhältniss kommt es hierbei an. Dies lässt sich durch einen schönen und einfachen Versuch an einer Sirenenscheibe, wie sie von König in Paris (nach Seebeck und Opelt) verfertigt wird, nachweisen. Diese Scheibe enthält 8 Löcherreihen. Die innerste Löcherreihe besteht aus 24 Löchern, die folgende nach aussen aus 27, dann folgen Reihen mit 30, 32, 36, 40, 45 Löchern und die äusserste zählt 48 Löcher. Wenn man diese Scheibe rasch dreht und mit einem Röhrchen zuerst durch die innerste Löcherreihe, dann durch die folgende u. s. w. bläst, so hört man deutlich eine diatonische Scala. Bei rascherer Drehung der Scheibe werden sämmtliche Klänge höher, bei langsamer Drehung werden alle tiefer, sie hören aber nie auf eine diatonische Scala zu bilden; denn die Zahlen der Löcher, welche bei einer bestimmten Geschwindigkeit von zwei Reihen in derselben Zeit vor dem Blasrohr vorbeigeführt werden, bleiben immer in demselben Verhältniss. Die Schwingungsgesetze ausgedehnter Körper, wie Saiten, Stäbe, Pfeifen, welche zunächst zu betrachten wären, werden viel verständlicher, wenn zuvor die Fortpflanzung der Schallbewegung ins Auge genommen wird. Man weiss schon seit den ältesten Zeiten, dass die Schallbewegung, welche an einem Orte auftritt, nicht sofort an einem entfernteren Orte vernommen werden kann, sondern dass zu dieser Uebertragung eine beträchtliche Zeit nöthig ist. In der That führen schon die einfachsten Erfahrungen zu dieser Einsicht. Wenn man unmittelbar neben einem arbeitenden Schmied steht, so hört und sieht man gleichzeitig den Schlag des Hammers. In grösserer Entfernung sieht man den Schlag des Hammers merklich früher, als man ihn hört. Die Fortpflanzungszeit des Lichtes ist nun unmessbar kurz und man kann die ganze Zeitdifferenz zwischen dem gesehenen und gehörten Schlag als die Fortpflanzungszeit des Schalles annehmen. Fortpflanzungsgeschwindigkeit des Schalles nennt man nun die Wegstrecke, welche der Schall in einer Zeitsecunde zurücklegt. Die ersten systematischen Versuche zur Bestimmung der Schallgeschwindigkeit in der Luft wurden von Gassendi (1620) mit Feuergewehren ausgeführt. Das Princip dieser Versuche ist nach dem Obigen leicht verständlich. Die Zeitdifferenz zwischen Blitz und Knall der Flinte giebt die Fortpflanzungszeit des Schalles. Dividirt man die Entfernung der beiden Experimentatoren durch diese Fortpflanzungszeit, so erhält man die Fortpflanzungsgeschwindigkeit. Diese fand Gassendi

= 478 Meter. — Cassini, Maraldi und la Caille fanden durch genauere Versuche 338 Meter (1738). Die besten Versuche sind von Moll und van Beck bei Amsterdam angestellt worden (1823) und sie ergaben eine Geschwindigkeit von 332 Metern. — Newton hat (1687) zuerst gezeigt, dass man die Schallgeschwindigkeit auch berechnen könne, wenn man die bei der Fortpflanzung thätigen Kräfte und die bewegten Massen in Betracht zieht. Es ergiebt sich dann nach den Regeln der Mechanik folgende Formel: $c = \sqrt{\frac{Eg}{\gamma}}$, in welcher c die Schallgeschwindigkeit, E den Elasticitätscoefficienten des Schallmittels, γ das Gewicht der Volumseinheit desselben Mittels und g die Beschleunigung der Schwere bedeutet. — Die Ergebnisse dieser Rechnung stimmen nicht ganz mit der Erfahrung, indem sie in der Regel etwas zu kleine Geschwindigkeiten liefert. *Laplace* hat die Formel verbessert und zugleich nachgewiesen, dass die Temperatur des Mittels auf die Schallgeschwindigkeit von Einfluss sei (1816). (Siehe *Schallgeschwindigkeit*.) Dass sich der Schall in der Regel durch die Luft fortpflanzt, bewies (1705) *Hawksbee* durch ein hübsches Experiment, indem er zeigte, dass der Schall den luftleeren Raum nicht durchdringt. Man hört nämlich eine Glocke, die unter dem Recipienten einer Luftpumpe aufgehängt ist, nicht läuten, sobald der Recipient luftleer gemacht ist. Im Uebrigen ist die Fortpflanzung und Verbreitung des Schalles sehr ähnlich der Bewegung des Lichtes. Das Licht schreitet von einem leuchtenden Körper geradlinig nach allen Richtungen fort; ebenso der Schall. Das Licht wirft von dunklen Körpern, die es auf seinem Wege trifft, einen Schatten. Auch der Schall wird durch zwischenliegende Körper gedämpft, wenngleich nicht so vollständig wie das Licht. Der Schall geht bei Hindernissen »mehr um die Ecke«, er wird mehr *gebeugt* als das Licht. Der Schall erfährt, wenn er auf Hindernisse trifft, in gleicher Weise eine *Zurückwerfung*, *Reflexion* wie das Licht. Man kann viele Experimente mit Licht und Schall in ganz gleicher Weise anstellen. Wenn z. B. zwei Hohlspiegel a und b wie in Fig. 9 einander gegenüberstehen, und man bringt in den Brennpunkt des einen c ein Licht oder eine tickende Uhr, so sammelt sich das Licht und der Schall auffallend stark in dem anderen Brennpunkte. (S. *Echo*.) Beim Uebergang aus einem Mittel in ein anderes kann das Licht eine Aenderung seiner Richtung, eine *Brechung*, erfahren. Dasselbe geschieht mit dem Schall. Auf der Brechung beruht die Wirkung der Linsen. Wie *Hajech* (1837) gezeigt hat, lassen sich auch Gaslinsen für den Schall construiren. Wenn das Licht von einem leuchtenden Körper aus fortschreitet, so breitet es sich auf eine immer grössere Fläche aus. Auf dieselbe Fläche fällt also in grösserer Entfernung vom leuchtenden Körper weniger Licht. Das Licht wird also bei seiner Ausbreitung geschwächt. Dasselbe geschieht mit dem Schall. Die Licht- und Schallstärke ist in der zwei-, drei-, vierfachen Entfernung vom Erregungsorte $^1/_4$, $^1/_9$, $^1/_{16}$. *Die Licht- und die Schallstärke nimmt verkehrt wie das Quadrat der Entfernung ab.* Dieser Vorgang ist sehr ähnlich jenem der Ausbreitung der Wasserwellen. Ein Steinchen ins Wasser geworfen entspricht dem leuchtenden oder schallenden Körper. Es erzeugt regelmässige kreisförmige Wellen, welche sich zu immer weiteren Ringen ausdehnen, und die in demselben Maasse schwächer werden. Auch hier nimmt also die Wasserbewegung ab, indem sie sich ausbreitet. Wird der Schall an der Ausbreitung verhindert, so bleibt er bei der Fortpflanzung ungeschwächt. So wird durch metallene Sprechröhren, in welchen eine Ausbreitung unmöglich ist, in Fabriken der Schall sehr weit ohne Schwächung fortgeführt. Wir nehmen eine 15—20 Fuss lange Röhre, stellen an das eine Ende derselben ein Kerzenlicht und klatschen an dem anderen Ende mit den Händen. Sofort macht die Flamme eine Zuckung, zum Beweise, dass sie die Bewegung sehr heftig verspürt hat. Ohne Hülfe der Röhre würde die Flamme auf dieselbe Distanz nicht afficirt worden sein. Die Bewegung in der Röhre muss nun eine ganz eigenthümliche sein. Wenn wir in die Röhre etwas Tabaks-

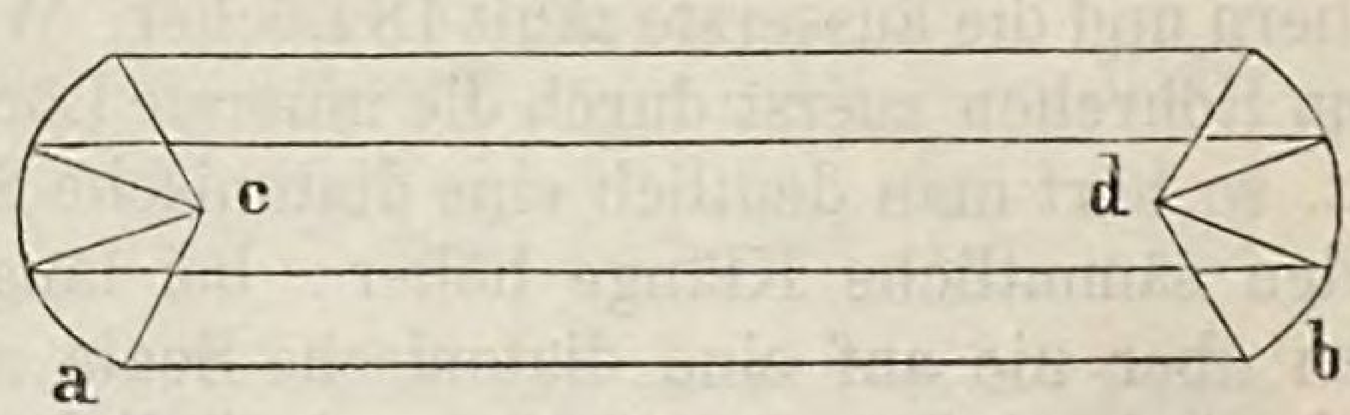


Fig. 9.

rauch blasen, so kommt dieser beim Klatschen nicht zum Vorschein; es ist also keine Strömung, sondern nur ein Ruck, der in der Röhre erzeugt wird. Andererseits kann aber nicht die ganze Luftmasse in der Röhre, etwa wie ein an einem Ende gestossener fester Stab, auf einmal diesen Ruck machen, denn sonst würde der Schall keine Zeit zur Fortpflanzung benöthigen. Es kann also nur ein Ruck sein, den die Lufttheilchen in rascher Folge nach einander ausführen. Man kann sich nun die Sache folgendermaassen vorstellen. Bewegt man die Hand gegen das Ende der Röhre, so stösst man die Lufttheilchen am Ende auf ihre nächsten Nachbarn; es entsteht eine Verdichtung. Die Nachbarn weichen aus und stossen auf die folgenden Theilchen, diese wieder auf die nächsten u. s. w. So schreitet der Ruck in der Röhre und gleichzeitig die Verdichtung fort. Ein Wegziehen der Hand vom Ende der Röhre würde umgekehrt eine Luftverdünnung erzeugen. Die folgenden Theilchen müssten in diesen verdünnten Raum einströmen, wieder den nächstfolgenden Platz machen u. s. f. Die Theilchen würden nun einen umgekehrten Ruck machen, welcher sich mit der entsprechenden Verdünnung in derselben Richtung wie früher fortpflanzen müsste. Hin- und Herbewegen der Hand vor dem Röhrenende hätte nun ein Fortschreiten einer wechselnden Reihe von Verdichtungen und Verdünnungen in der Röhre zur Folge. — Aehnliches findet nun statt, wenn der Schall von einer Sirene oder einem anderen schwingenden Körper aus sich in der Luft fortpflanzt; nur hat man sich hier die Verdichtungen und Verdünnungen kugelschalenförmig zu denken, welche Kugelschalen sich fort und fort vergrössern. Starke und andauernde Verdichtungen und Verdünnungen der Luft kann man vermöge ihrer Lichtbrechung direct sehen an der Verzerrung der Gegenstände dahinter. So sieht man, neben einen warmen Kamin blickend, der durch seine Wärmeströme ein Mischen von warmer, dünner mit kalter, dichter Luft bewirkt, die Gegenstände zittern. Die Verdichtungen des Schalles aber sind zu gering und zu schnell vorübergehend, um sie zu sehen. Dennoch ist es in neuester Zeit Töpler (1864) gelungen, durch Anwendung eines eigenen Apparates, des Schlirenapparates, die kugelförmigen Verdichtungen in der Luft sichtbar zu machen, welche durch den Knall einer elektrischen Entladung erzeugt werden. Leichter kann man durch physikalische Mittel im Glase die Verdichtungen und Verdünnungen nachweisen, welche durch den Schall in demselben hervorgebracht werden. Ein Glasstab ist zwischen zwei sogenannten gekreuzten Nikol'schen Prismen undurchsichtig; wird er aber gedehnt oder gedrückt, so erscheint er augenblicklich wieder durchsichtig. Ein tönender Glasstab erscheint nun zwischen zwei Nikol'schen Prismen in Folge der Verdichtungen und Verdünnungen, welche in ihm stattfinden, stets durchsichtig. Dieses Experiment wurde zuerst von Biot (1820) und später in vollkommenerer Weise von Kundt (1864) ausgeführt $\underline{d}$. Man kann sich von dem Vorgang der Schallfortpflanzung noch genauere Rechenschaft geben durch Betrachtung eines einfachen Experimentes. Man lege eine Reihe gleicher elastischer Massen, etwa gleicher Münzstücke *b, c, d, e, f, g*, Fig. 10, auf einen glatten Tisch und schleudere ein solches Münzstück *a* gegen diese Reihe. Dann bleibt *a* liegen, sobald es in Berührung mit *b* gekommen ist, dafür springt aber am anderen Ende der Reihe das Münzstück *g* ab. Wirft man zwei Münzstücke *a b* gegen die Reihe, so bleiben auch diese nach dem Stosse ruhig liegen, am anderen Ende trennen sich aber zwei Stücke *f, g* los. Die Erscheinung erklärt sich einfach, wenn man auf die bekannte Thatsache Rücksicht nimmt, dass ein bewegter Billardballen an einen ruhenden anstossend seine ganze Geschwindigkeit an den gestossenen Ball abgiebt und selbst zur Ruhe kommt. Dies wiederholt sich nun in der Reihe der Münzstücke. Das erste überträgt seine Geschwindigkeit dem zweiten, das zweite dem dritten u. s. f. Das letzte findet keinen Nachbar mehr vor und geht mit der erlangten Geschwindigkeit fort. Die Aehnlichkeit mit der Schallbewegung lässt sich durch eine geringe Modification der Vorrichtung noch weiter treiben. In Fig. 11 sind *a, b, c, d, e* gleiche Bleicylinder, welche auf einem glatten Tische ruhen, und die paarweise durch kreisförmige Federn *f g* derart verbunden sind, dass jeder Cylinder nur einen ganz kleinen Spielraum hat, in welchem er sich bewegen kann ohne den

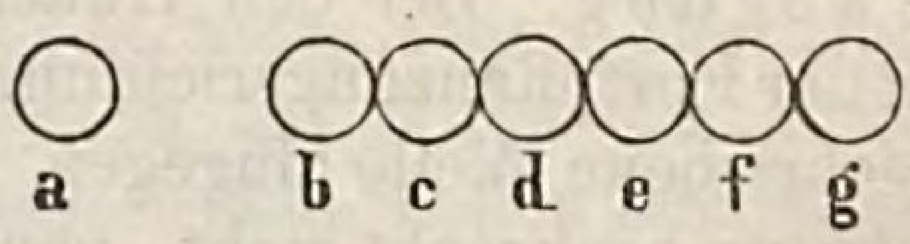


Fig. 10.

anderen zu afficiren. Bei jeder grösseren Bewegung muss der . . Cylinder den Nachbar ziehen oder drücken. Hier sieht man nun deutlich, wie ein Ruck nach rechts, welchen man dem *a* giebt, einen eben solchen Ruck nach einander bei *b, c, d, e* hervorbringt. Zieht man *a* nach links, so rücken auch nach einander *b, c, d, e* nach links. Es fällt hier sofort auf, dass zwischen der Richtung und Geschwindigkeit des Ruckes und der Richtung und Geschwindigkeit der Fortpflanzung des Ruckes genau zu unterscheiden ist.

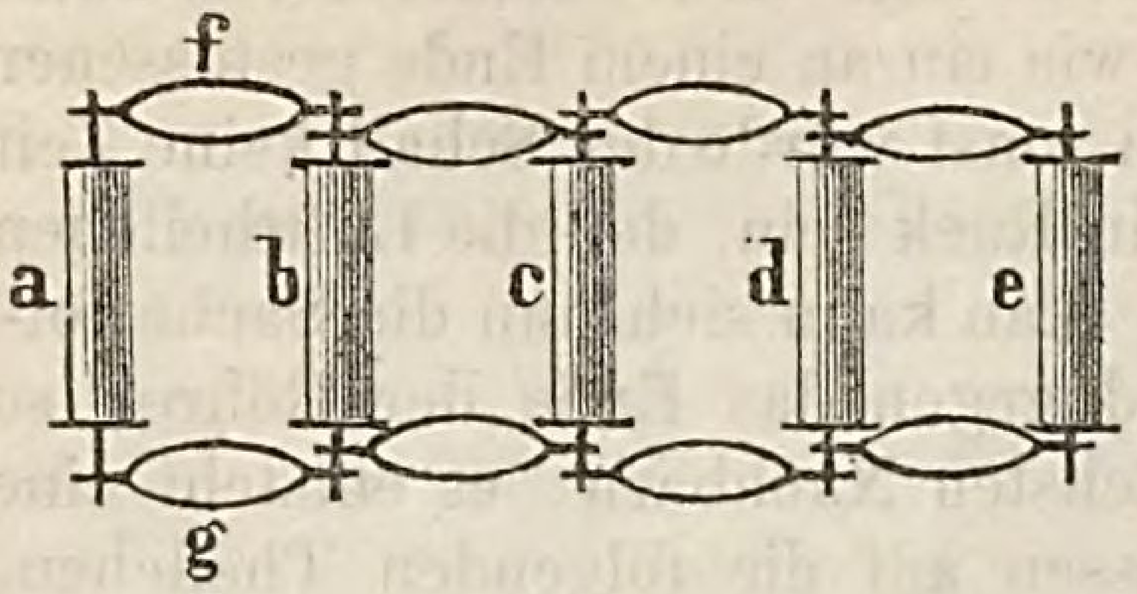


Fig. 11.

Der Vorgang lässt sich auch ohne besonderen Apparat an jedem Eisenbahnzuge beobachten. Jeder Körper der Reihe macht dieselbe Bewegung, nur jeder folgende später. Gesetzt nun, man würde *a* fassen und in schwingende Bewegung versetzen. Dann könnte man diese Bewegung in eine Reihe von Rucken zerlegt denken, die sich alle nach einander fortpflanzen. Jeder Cylinder müsste also dieselbe schwingende Bewegung machen, nur jeder folgende etwas später. Dies findet auch statt. Es werde eine dicke Kautschukröhre von etwa 15′ Länge mit dem einen Ende an der Wand befestigt, während das andere Ende mit der Hand angezogen und die Röhre dadurch ein wenig gespannt wird. Wenn man nun dem gehaltenen Ende einen Ruck seitwärts giebt, so pflanzt sich dieser Ruck wie in dem früheren Fall auf die folgenden Röhrenstücke fort. Man kann sich eben die Röhre in lauter gleiche kleine Stücke abgetheilt denken und dann sind alle Verhältnisse dieselben wie früher, nur dass die Richtung der Rucke senkrecht zur Richtung der Röhre ist. Versetzt man das Röhrende mit der Hand in eine schwingende Bewegung senkrecht zur Richtung der Röhre, so sieht man diese deutlich an der Röhre fortschreiten. Soll der Versuch gut gelingen, so muss dafür gesorgt werden, dass die Bewegung, welche am anderen Ende der Röhre reflectirt wird, nicht zurückkommt und die hinschreitende Bewegung undeutlich macht. Dies erreicht man leicht, wenn man das eine Ende auf der Erde ruhen lässt, so dass an demselben die Bewegung durch Reibung zerstört wird. Dann ist aber der Versuch sehr schön und verdient von Jedermann ausgeführt zu werden. Die früher gerade Röhre nimmt dabei die Gestalt der Wellenlinie Fig. 12 an und es hat den Anschein, als ob die Ausbiegungen von der bewegenden Hand *H* in der Richtung des Pfeiles fortschreiten würden. Man nennt eine solche Bewegung, wobei dieselbe Schwingung von allen Theilchen einer Reihe nach einander ausgeführt wird, eine f o r t s c h r e i t e n d e W e l l e n b e w e g u n g.

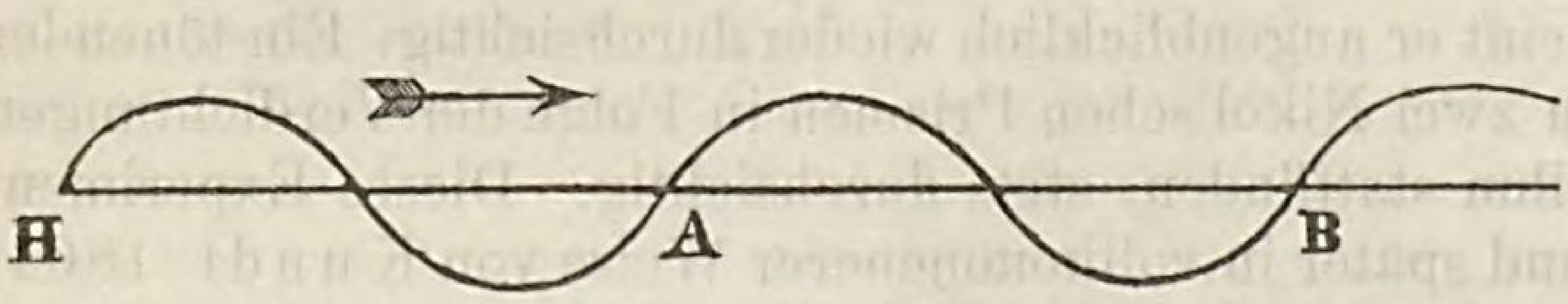


Fig. 12.

Bei den früher erwähnten Bleicylindern fällt die Schwingungsrichtung mit der Fortpflanzungsrichtung zusammen, es ist eine l o n g i t u d i n a l e W e l l e. Die eben beschriebene Welle hingegen, bei welcher die Schwingungsrichtung zur Fortpflanzungsrichtung senkrecht steht, nennt man t r a n s v e r s a l. Wenn man die Hand eine Ausbiegung nach unten und oben (Fig. 12) also eine ganze Schwingung machen lässt, so muss die Röhre diese beiden Ausbiegungen aufnehmen und alle Ausbiegungen müssen einstweilen um das Stück *H*, *A* fortgeschritten sein. D i e s e s S t ü c k, u m w e l c h e s d i e g a n z e B e w e g u n g w ä h r e n d e i n e r g a n z e n S c h w i n g u n g f o r t s c h r e i t e t, u n d w e l c h e s z u g l e i c h a l l e A u s w e i c h u n g e n n e b e n e i n a n d e r e n t h ä l t, w e l c h e i n e i n e r S c h w i n g u n g n a c h e i n a n d e r g e m a c h t w e r d e n, h e i s s t **Wellenlänge**. Diese Definition gilt in gleicher Weise für longitudinale und transversale Wellen. Halten wir in Fig. 11 den Cylinder *e* unbeweglich fest und ertheilen dem *a* einen Ruck nach rechts. Derselbe schreitet bis *d* vor, aber *d* prallt an dem unbeweglichen *e* ab, der Ruck kehrt sich in einen Ruck nach links um und schreitet nach links vor. Lassen wir hingegen *e* freibeweglich, so schreitet der Ruck nach rechts bis *e* vor, *e* kann ihn unbehindert ausführen und zieht dabei den Nachbar *d*, dieser den Nachbar *c* u. s. w. nach sich. Der Ruck behält jetzt seine Richtung nach rechts, schreitet aber wieder nach links zurück. Dies

gilt allgemein. An dem festen Ende einer Reihe kehren alle Schwingungsrucke und Schwingungsausweichungen zugleich mit ihrer Fortschrittsrichtung ihre eigene Richtung um. An dem beweglichen Ende kehrt sich blos die Fortschrittsrichtung, nicht aber die Richtung des Ruckes und der Ausweichung um. Statt das Ende fest- oder freizumachen, können wir es auch ohne die Resultate wesentlich zu ändern an eine schwerer bewegliche, beziehungsweise leichter bewegliche Reihe stossen lassen. Das Vorhergehende enthält also die Gesetze der Zurückwerfung oder Reflexion der Wellen an der Grenze zweier Mittel. Beim Uebergang in ein neues Mittel bleibt, wie leicht zu ersehen, die Richtung der Schwingungsrucke und Ausweichungen unverändert. Es lässt sich das Gesagte noch durch recht einfache Experimente erläutern. Es werden eine Reihe grosser und eine Reihe kleiner Münzstücke aneinandergelegt (Fig. 13). Man stösst das erste kleine Münzstück *c* gegen die Reihe. Der Stoss pflanzt sich bis *a* fort, überträgt sich auf *C*, *B*, *A*, gleichzeitig prallt aber *a* von *C* zurück und stösst *b*, *c*. Die Münzstücke an beiden Enden springen ab. Hier haben wir ein deutliches Beispiel der in das alte Mittel zurückkehrenden (reflectirten) und der in das neue Mittel fortschreitenden (gebrochenen) Bewegung.



Fig. 13.

Würden wir umgekehrt *A* gegen die Reihe stossen, so würde sich der Stoss auch bis *c* fortpflanzen, aber *C* würde, weil es nicht seine ganze Geschwindigkeit an *a* abgeben kann, dem *a* nachgehen. Es würde also blos zwischen *B*, *C* eine Lücke entstehen, weil *B* von *C* nicht gezogen werden kann. Die Umkehrung des Versuches wäre also unvollkommen. Sehr schön sieht man die Reflexion der transversalen Welle an Kautschukröhren, wenn man das eine Ende befestigt und an dem anderen Ende mit der Hand rasch eine einzige Ausbiegung erzeugt. Die Ausbiegung läuft bis an das feste Ende, kehrt sich dort in eine entgegengesetzte Ausbiegung um und kommt zur Hand zurück. Macht man das eine Ende einer schweren Kautschukröhre nicht direct an einem Haken fest, sondern verbindet es durch eine sehr lange dünne Schnur mit dem Haken, so verhält es sich seiner grossen Beweglichkeit wegen wie ein ganz freies Ende. Eine Ausbiegung, die man an dem anderen Ende mit der Hand erregt, kehrt sich dann an dem freien Ende nicht um, sondern läuft als Ausbiegung nach derselben Seite zurück. Wenn in demselben Mittel mehrere verschiedene Wellen erregt werden, so pflanzen sich diese, so lange die Wellenbewegung nicht heftig ist, unabhängig von einander fort ohne sich zu stören. Ein Steinchen ins Wasser geworfen erregt kreisförmige Wellen, ein zweites Steinchen daneben geworfen ebensolche. Beide Wellensysteme laufen über einander hin und durchkreuzen sich ohne sich zu stören; jedes benimmt sich so, als ob das andere gar nicht da wäre. Alle Arten von Wellen benehmen sich in gleicher Weise, so lange die Bewegung nicht heftig ist. Die Erklärung dieser Thatsache ist eine einfache. Eine schwache Welle ändert sehr wenig an dem Mittel, durch welches sie sich fortpflanzt. Eine neue Welle wird also das Mittel fast unverändert vorfinden und sich gerade so fortbewegen, als ob keine andere Bewegung in demselben vorhanden wäre. An jeder Stelle erhält dann das Mittel die Summe oder Differenz der momentanen Ausweichungen, welche von beiden Wellen herrühren, jenachdem beide Ausbiegungen in demselben oder in entgegengesetztem Sinne stattfinden. Man nennt diesen Vorgang Uebereinanderlegung der Wellen. Eine so einfache Uebereinanderlegung findet nicht mehr statt, wenn die Bewegungen so heftig werden, dass man das Mittel nicht mehr als unverändert betrachten kann. Werden im Wasser oder an einer Kautschukröhre zwei Wellen *a* und *b* Fig. 14 erregt, so geben sie nach dem Obigen zusammen eine Welle *c*. Eben so verhalten sich die longitudinalen Luftwellen des Schalles. Wichtig ist der Fall der Fortpflanzung zweier Wellen von gleicher Wellenlänge und gleicher Schwingungsweite nach derselben Richtung. Die Wellen können so

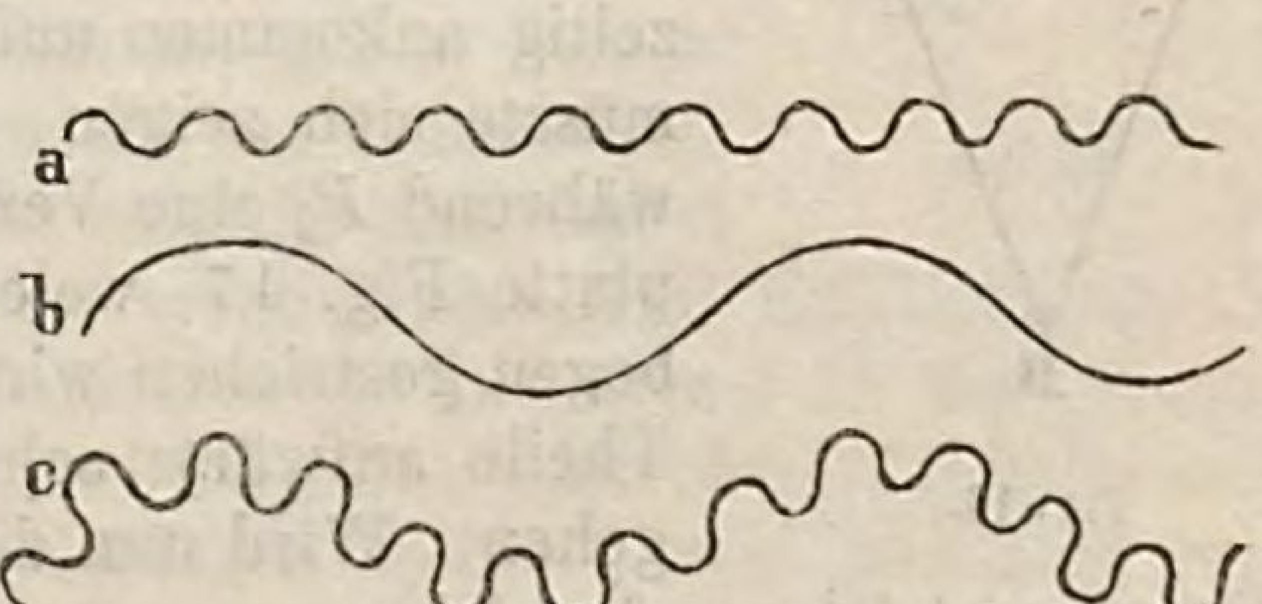


Fig. 14.

übereinanderfallen, dass die Ausbiegungen nach derselben Seite aufeinandertreffen, dass Berg auf Berg und Thal auf Thal fällt. Dann erhält man offenbar eine Welle von derselben Länge wie die Bestandtheile und von der doppelten Schwingungsweite. Fallen die Wellen so, dass Berg und Thal genau aufeinandertreffen, so hat es offenbar den Anschein, dass gar keine Welle in dem Mittel sich fortpflanzt, indem die beiden Wellen sich gegenseitig aufheben. Zwischen den beiden Hauptlagen giebt es unzählige andere, für welche die Länge der entstehenden Welle immer gleich der Länge der Bestandtheile ist und die Schwingungsweite von 0 bis zur doppelten Schwingungsweite der einen Welle wechseln kann. Bemerkenswerth ist auch die Zusammenwirkung oder Interferenz der Wellen von gleicher Länge und Schwingungsweite bei entgegengesetzter Fortpflanzungsrichtung. Es schreite in Fig. 15 die dick ausgezogene Welle nach rechts, die punktirte nach links vor. In *a* fallen beide so über einander, dass sie sich aufheben; das ganze Medium ist in der Gleichgewichtslage. Bei *b* sind beide Züge um ein Wellenviertheil nach entgegengesetzter Richtung fortgeschritten, es fällt Berg auf Berg und wir erhalten somit eine Ausbigung von doppelter Grösse. Bei abermaligem Fortschritt um ein Wellenviertheil heben sich beide Wellen wieder bei *c*, während wir bei *d* wieder die doppelte Ausbiegung der einzelnen Welle erhalten, aber nach der entgegengesetzten Seite wie bei *b*. Es ist leicht zu bemerken, dass bei dieser Interferenz eine ganz neue Art Wellenbewegung entsteht, bei welcher alle Theilchen gleichzeitig die Schwingungen machen, gleichzeitig ihre grösste und kleinste Ausweichung annehmen. Man nennt diese Welle eine stehende. Die Theilchen haben ferner eine sehr verschiedene Schwingungsweite. An gewissen Stellen, an den Bäuchen, ist die Schwingungsweite am grössten, so bei *n*. Andere Stellen, die Knoten, schwingen gar nicht, so z. B. *m*. Die stehende Welle ist von derselben Länge, wie die fortschreitenden, aus welchen sie entstanden ist. Wenn ein Wellenzug gegen die Grenze eines Mittels fortschreitet, an dieser reflectirt wird und in das alte Mittel umkehrt, so hat man sofort zwei Wellenzüge, welche in der Regel zur Bildung von stehenden Wellen führen. Ausserdem können sich stehende Wellen noch bilden, wenn man den Theilen eines Körpers jene Ausweichungen ertheilt, welche einer stehenden Welle zukommen, und den Körper dann sich selbst überlässt. — Wenn zwei vollkommen gleichgestimmte Orgelpfeifen neben einander aufgestellt zum Tönen gebracht werden, so kann man leicht bemerken, dass man an gewissen Stellen des Zimmers den Klang stärker hört als an anderen. Dies rührt daher, dass die von beiden Pfeifen gleichzeitig ausgehenden Wellen an manchen Stellen so übereinanderfallen, dass sie sich verstärken, an anderen wieder so, dass sie sich schwächen. Es sind P_1 und P_2 Fig. 16 die beiden Pfeifen, *B* der Beobachter, etwa von beiden in gleicher Entfernung. Gehen von beiden Pfeifen alle Verdichtungen und Verdünnungen der Luft gleichzeitig aus, so müssen sie in *B*, weil beide dahin gleiche Wege zurückzulegen haben, gleichzeitig ankommen und sich daselbst verstärken. Das Umgekehrte müsste sich zeigen, wenn von P_1 immer eine Verdichtung ausgeht, während P_2 eine Verdünnung abgiebt. Eine quadratische Metallplatte Fig. 17, welche bei *c* geklemmt und bei *d* mit dem Violinbogen gestrichen wird, theilt sich so ab, dass die mit *a* bezeichneten Theile aufwärts schwingen, wenn die mit *b* bezeichneten abwärts gehen. Wird nun die Gabelröhre *e, g, f,* die bei *g* mit einer Blase überspannt ist, auf welcher etwas Sand liegt, so über die klingende Platte gebracht, dass die Gabelenden über gleichbezeichnete Stellen kommen, so verstärken sich die

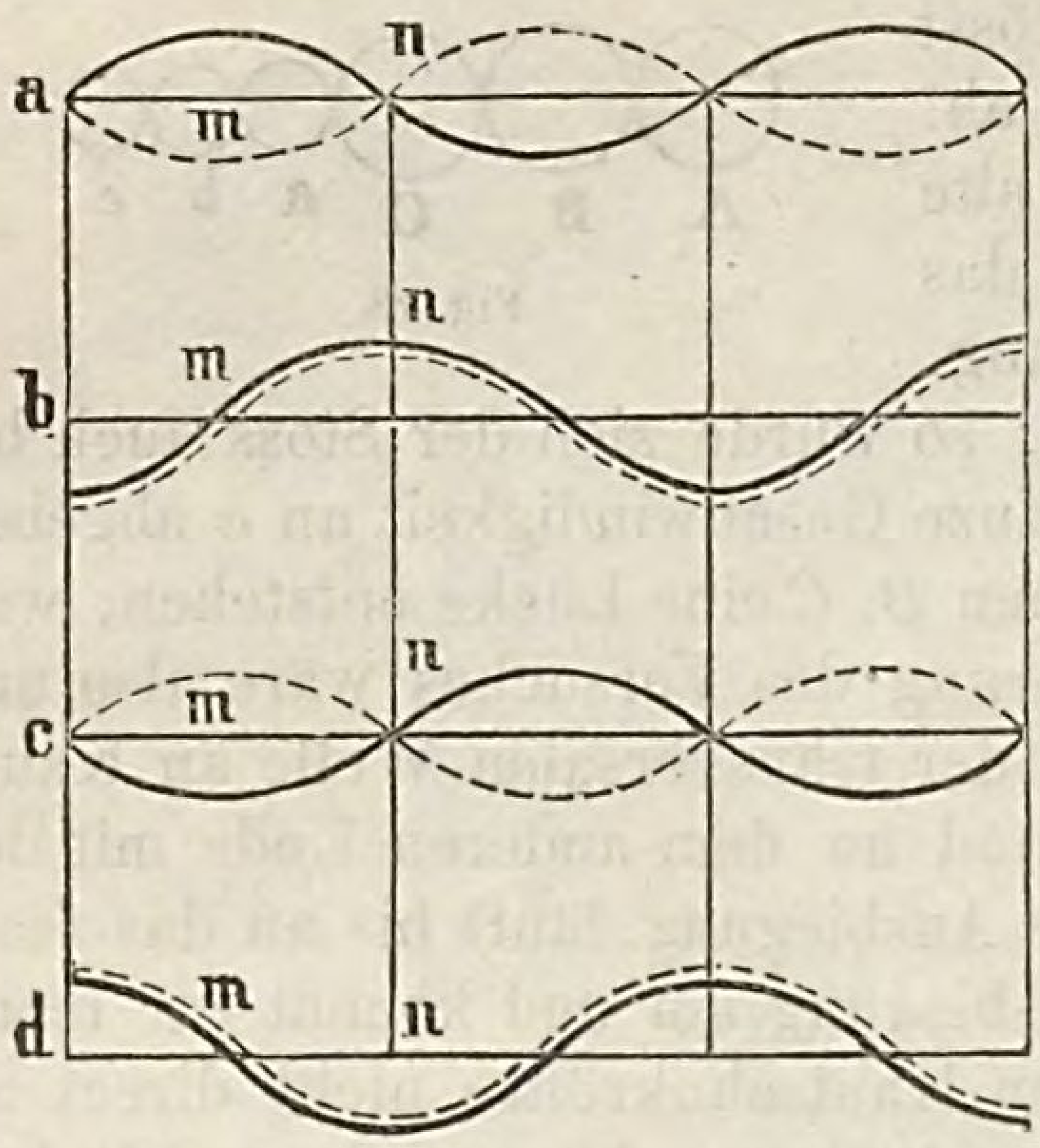


Fig. 15.

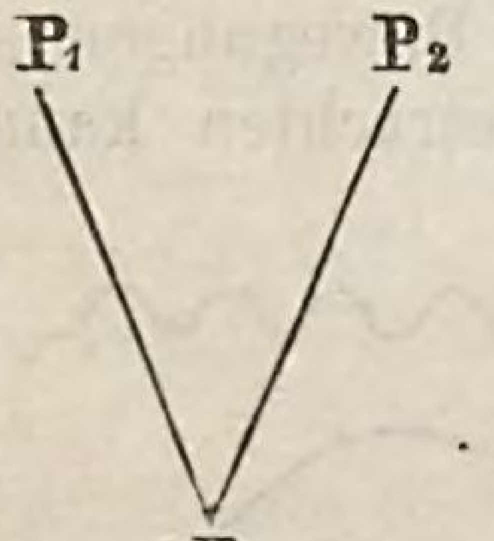


Fig. 16.

von der Platte ausgehenden Bewegungen und der Sand fängt an zu hüpfen. Ueber ungleichbezeichneten Stellen bleibt der Sand in Ruhe. Statt des Sandes kann man an die Stelle der Blase auch den erwähnten Gasbrenner bringen. Die Flamme zeigt keine Bewegung, wenn die Gabelenden über ungleichbezeichneten Stellen sich befinden. Die Zinken einer Stimmgabel schwingen beide gleichzeitig einwärts und gleichzeitig auswärts, also in entgegengesetzter Richtung. Dies hat eine eigenthümliche Interferenz zur Folge. Man hört den Klang laut, wenn man das Ohr nach *m*, *n*, *o* oder *p* (Fig. 18) bringt. Steht jedoch das Ohr in einer der punktirten Linien, so verschwindet der Schall. Man kann diese Linien (welche Hyperbeln sind) sogar ganz genau auffinden und nachzeichnen, indem man sich eines akustischen Tasters bedient (Fig. 19). Eine zugespitzte Glasröhre *a* wird an eine gabelförmige Kautschukröhre gesteckt, deren Enden *b* und *c* in die Ohren gesteckt werden, während man mit der Spitze *a* jene Stellen in der Umgebung der Gabel aufsucht, an welchen man den Klang derselben nicht hört. Dies Mittel ist ein ausserordentlich feines, für viele wissenschaftliche Untersuchungen verwendbares. Man nehme eine Stimmgabel, welche 333 ganze Schwingungen in der Secunde ausführt. Der Schall macht in der Secunde einen Weg von 333 Metern, also während einer Schwingung 1 Meter. Die Wellenlänge der von dieser Gabel ausgehenden Wellen beträgt also 1 Meter. Die eine Hälfte der Welle enthält immer eine Verdichtung, die andere eine Verdünnung. Mit Hülfe dieser Bemerkung kann man nun zu einer sehr eclatanten Interferenzerscheinung gelangen. Man nehme eine Kautschukröhre Fig. 20, deren einer Zweig 1 Meter, der andere $1\frac{1}{2}$ Meter lang ist. Beide sind also um eine halbe Wellenlänge der Stimmgabel verschieden. Wird nun die klingende Stimmgabel bei *a*, das Ohr bei *b* angelegt, so hört man die Gabel nicht. Man hört sie aber sofort wieder, wenn man einen der beiden Zweige zudrückt. Man hört also durch beide Zweige zusammen weniger, als durch einen Zweig. Die Erscheinung erklärt sich einfach, wenn man bedenkt, dass die durch *a* eintretende Verdichtung sich theilt und durch den einen Zweig einen längeren Weg zurückzulegen hat als durch den anderen, so dass bei *b* immer eine Verdichtung mit einer Verdünnung zusammentrifft. Es ist nun noch ein merkwürdiger Fall von Interferenz, die sogenannten S c h w e b u n g e n, zu besprechen. Nehmen wir eine Stimmgabel. Dieselbe giebt angeschlagen einen ganz gleichmässigen und glatten Klang. Lassen wir gleichzeitig noch eine zweite Stimmgabel von genau gleicher Stimmung klingen, so bleibt der Zusammenklang beider auch noch ganz glatt und gleichmässig. Dies ist jedoch nicht mehr der Fall, wenn man an die Zinken der einen Gabel etwas Wachs klebt, so dass sie ein klein wenig tiefer wird. Beide Gabeln, zusammen angeschlagen und gleichzeitig vor das Ohr gehalten, geben keinen glatten Zusammenklang mehr, sondern eine Anzahl von Tonstössen. Die Tonstösse werden desto rascher, je mehr wir die eine Gabel gegen die andere durch Ankleben von Wachs verstimmen. Die Erscheinung wird für das Ohr sehr unangenehm, wenn die Tonstösse 30 bis 40mal in der Secunde auftreten. Man nennt diese Tonstösse S c h w e b u n g e n. Auf der Physharmonica hört man, wenn die Töne 1 zusammen angeschlagen werden, wie man sich durch Abzählen mit der Secundenuhr überzeugen kann, etwa 5,3 Schwebungen in der Secunde. Dieselben Töne eine Octave tiefer genommen geben blos die Hälfte

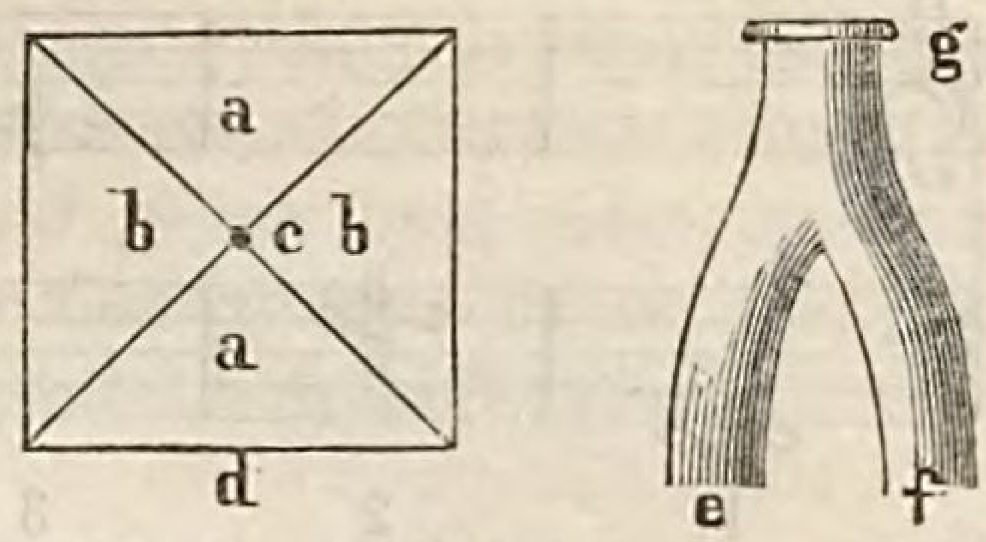


Fig. 17.

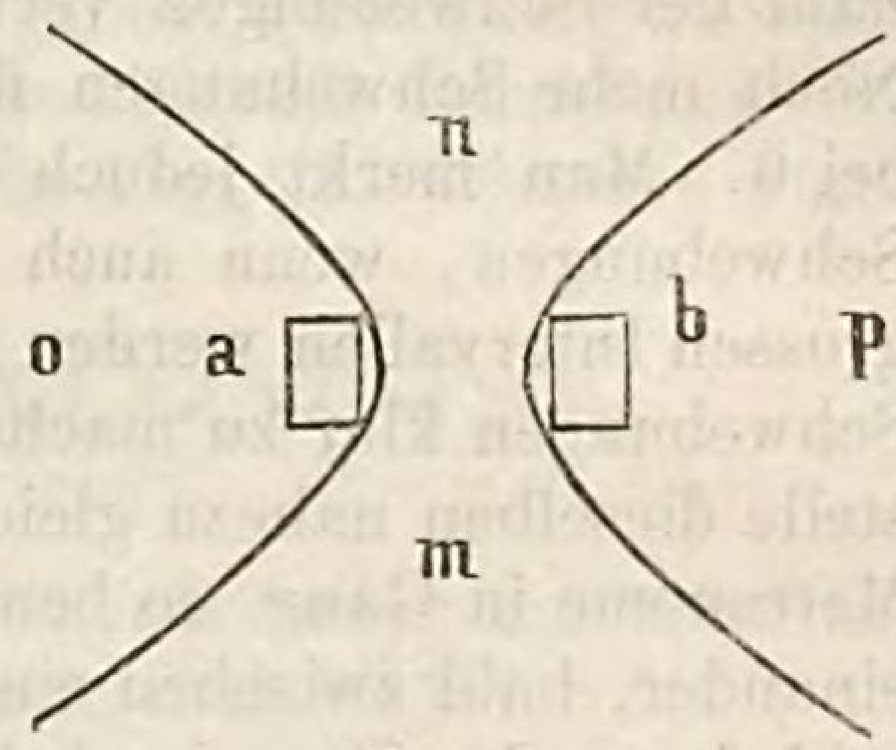


Fig. 18.



Fig. 19.

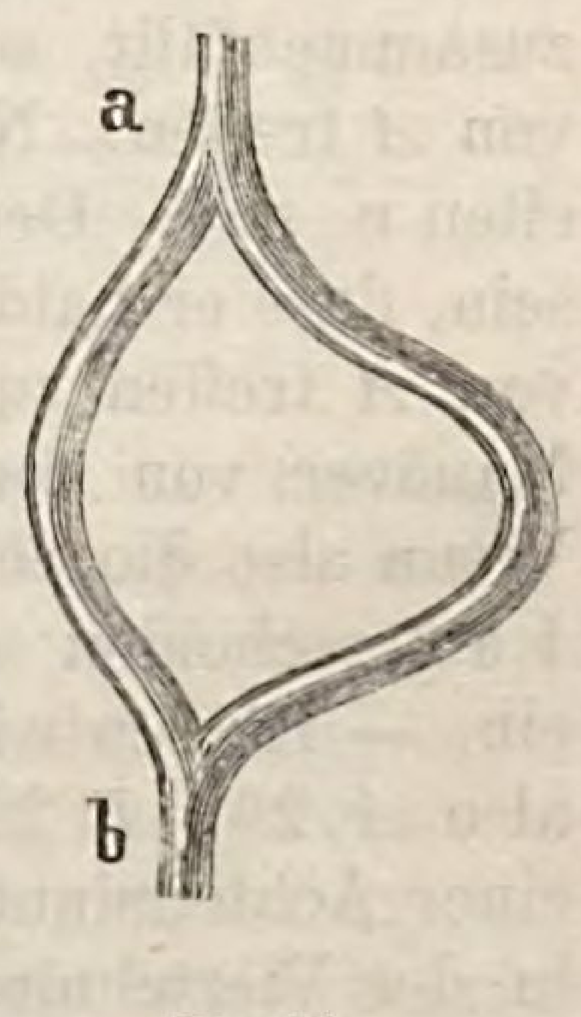
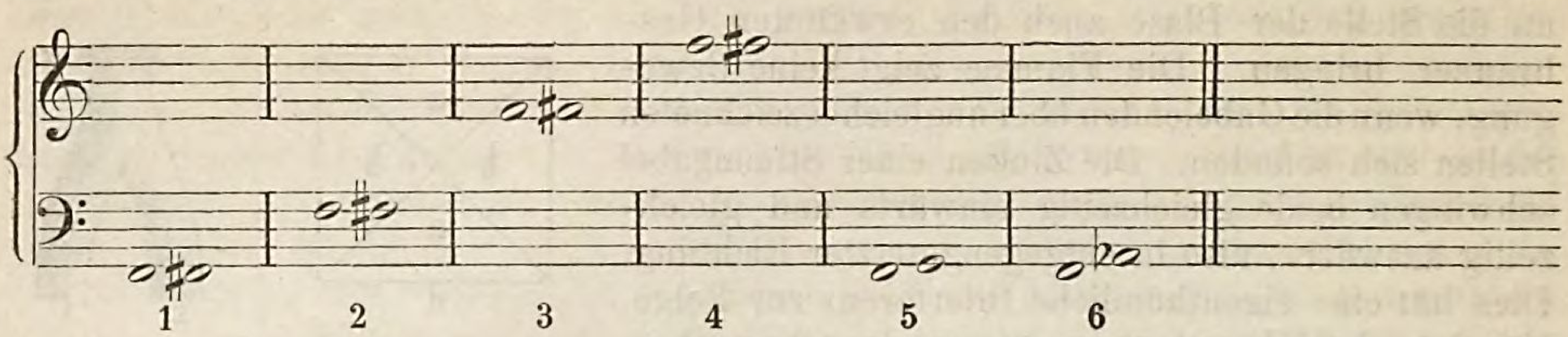


Fig. 20.

Staats-Bibliothek Bamberg

der Schwebungen, d. i. 2,6. In der nächsthöheren Octave hingegen, bei 2, hört man die doppelte Anzahl 10,6, bei 3 die vierfache Zahl 21,2 in der Secunde. Bei



Vergrösserung des Intervalls vermehrt sich die Zahl der Schwebungen. Man erhält z. B. beiläufig die doppelte Zahl wie bei 1, wenn man die Töne 5 zusammen anschlägt, also statt des Halbtonintervalles das Ganztonintervall wählt. Auch hier lässt sich die Zahl der Schwebungen verdoppeln durch Uebertragung in die nächsthöhere Octave. Noch mehr Schwebungen findet man bei abermaliger Vergrösserung des Intervalles, bei 6. Man merkt jedoch deutlich, dass mit der Vergrösserung des Intervalles die Schwebungen, wenn auch zahlreicher, doch gleichzeitig schwächer werden. Bei grossen Intervallen werden sie endlich unhörbar. — Um sich das Zustandekommen der Schwebungen klar zu machen, nehme man zwei Mälzel'sche Metronome zur Hand und stelle dieselben nahezu gleich ein. Setzt man darauf diese etwas ungleichschlagenden Metronome in Gang, so bemerkt man leicht, dass ihre Schläge abwechselnd bald auf einander, bald zwischen einander fallen. Die Abwechselung ist desto rascher, je verschiedener der Tact der beiden Metronome. Das Experiment lässt sich auch mit zwei etwas ungleich schlagenden Taschenuhren ausführen. Auf ähnliche Weise entstehen die Schwebungen. Die tactmässigen Luftstösse zweier klingenden Körper fallen bei ungleichem Schwingungstacte, d. i. bei ungleicher Klanghöhe, bald auf einander, bald zwischen einander, wobei sie sich nach dem Princip der Interferenz abwechselnd verstärken und schwächen. Daher das stossweise Anschwellen des Zusammenklanges, welches man eben Schwebung nennt. Die Anschwellungen folgen sich natürlich desto rascher, je ungleicher der Schwingungstact beider Körper, d. i. je ungleicher die Klanghöhe, je grösser die Verstimmung gegen einander. Es ist ganz wie bei gleichzeitig schlagenden Metronomen. Nur hört man bei diesen die einzelnen Tactschläge, bei Klängen aber blos die Verstärkung und Schwächung, welche aus dem Zusammen- und Nebeneinanderfallen der beiderseitigen Luftstösse hervorgeht. Betrachten wir nun die Sache noch etwas genauer. Gesetzt, ein Metronom (A) führe 10 Schläge in einer Viertelminute aus, ein zweites Metronom (B) mache in derselben Zeit 11 Schläge. Das zweite schlägt also etwas schneller. Wenn nun der erste Schlag von A und B zusammenfällt, so muss schon der zweite Schlag von B etwas vor den zweiten Schlag von A treffen. Noch mehr muss der dritte Schlag von B dem dritten von A vorauseilen u. s. f. Der elfte Schlag von B wird dem elften von A schon so vorausgeeilt sein, dass er bald nach dem zehnten von A eintritt. Der zwölfte von B und der elfte von A treffen zusammen, da mit diesem die zweite Viertelminute anhebt und das Manöver von vorne beginnt. Und so ist es beim Eintritt jeder neuen Viertelminute. Wenn also die Schlagzahlen der beiden Metronome für eine gewisse Zeit sich blos um 1 unterscheiden, so tritt in dieser Zeit blos einmal ein Zusammenfallen der Schläge ein. — Lassen wir nun die beiden Metronome mit doppelter Geschwindigkeit schlagen, also A 20, B 22 Schläge in der Viertelminute ausführen, so wird nun dasselbe in einer Achtelminute geschehen, was vorher in einer Viertelminute geschah. Zweimal in der Viertelminute wird also ein Zusammenfallen der Schläge eintreten. Wenn die Schlagzahlen der Metronome für dieselbe Zeit sich um 2 unterscheiden, so tritt in dieser Zeit zweimal ein Zusammenfallen der Schläge ein. Man kann nun ganz allgemein bemerken und auch durch den Versuch nachweisen, dass, wenn die Schlagzahlen der Metronome sich um 1, 2, 3, 4... unterscheiden, 1-, 2-, 3-, 4...mal ein Zusammenfallen der Schläge eintritt. Dasselbe Gesetz gilt für die Zahl der Schwebungen zweier Klänge. Wenn sich die Schwingungszahlen zweier Klänge für die Secunde um 1, 2, 3, 4 unterscheiden, so tritt 1-, 2-, 3-, 4mal in der Secunde ein Zusammenfallen der

beiderseitigen Luftstösse, also eine Anschwellung des Klanges, ein. **Die Zahl der Schwebungen in der Secunde, welche bei Zusammenwirkung zweier Klänge auftreten, ist gleich dem Unterschiede der Schwingungszahlen beider Klänge.** — Man kann die Schwebungen auch sichtbar machen. Wenn man zwei schwebende Stimmgabeln vor den erwähnten Gasbrenner bringt, so verstärken und schwächen sich ihre Stösse, welche bald gleich bald entgegengesetzt gerichtet sind, abwechselnd in ihrer Wirkung auf die Gasflamme. Diese wird bald stärker bald schwächer hüpfen. In einem gedrehten Spiegel betrachtet giebt sie dann das Bild Fig. 21. Eine über einen Rahmen gespannte Haut geräth durch schwebende Stimmgabeln ebenfalls ins Zittern. Man kann die mit den Schwebungen wechselnde Stärke des Zitterns schon mit der Hand deutlich fühlen, wenn man die Haut leise berührt oder die beiden Stiele der Stimmgabeln gleichzeitig anfasst. Bringt man aber an der Haut eine Borste an und lässt diese zitternde Borste auf vorbeigezogenem berussten Papier schreiben, so erhält man die Fig. 22. Dieselbe Figur

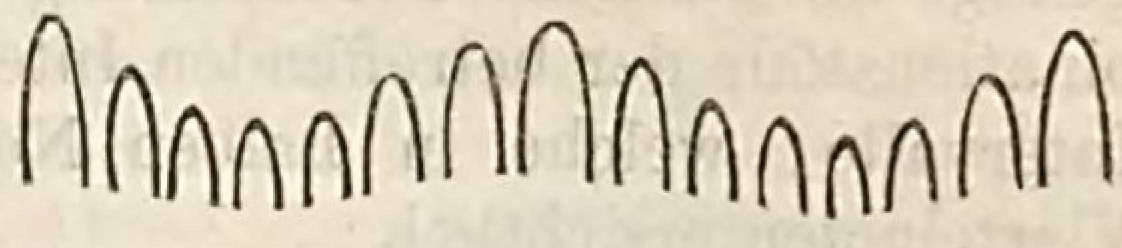


Fig. 21.

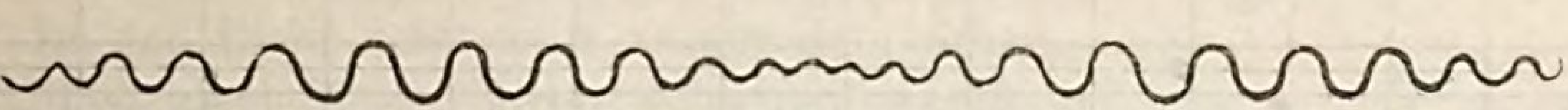
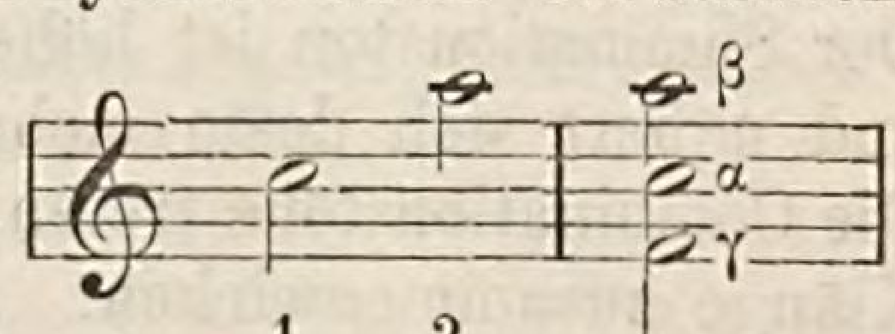


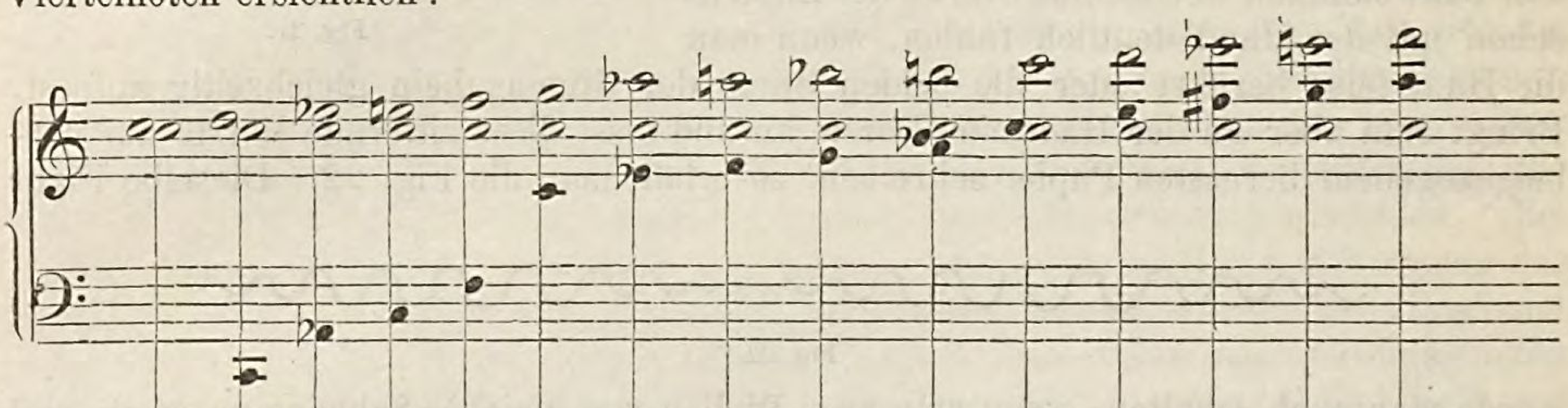
Fig. 22.

würde man auch erhalten, wenn man zwei Wellen von gleicher Schwingungsweite und wenig verschiedener Länge übereinanderlegen würde, indem man an jeder Stelle die gleichsinnigen Ausweichungen summirte, die ungleichsinnigen von einander abzöge. Die Schwebungen sind das schätzbarste Mittel zur Bestimmung der Schwingungszahl eines Klanges und zur genauen Stimmung. (S. Tonhöhenbestimmung und Stimmung.) Das vorher ausgesprochene Gesetz, nach welchem sich mehrere Wellen in demselben Mittel nicht stören und an jeder Stelle die einfache Summe der Ausweichungen der Einzelwellen auftritt, gilt in voller Strenge nur für schwache Wellen. Stärkere Wellen legen sich nicht unbehindert über einander, sondern es entstehen durch ihr Zusammentreffen neue Wellen. Schwache Töne durchziehen die Luft ohne sich zu stören. Zwei starke Töne hingegen erzeugen in der Luft bei ihrem Zusammentreffen neue Töne, die sogenannten Combinationstöne. Wenn man auf einem Piano einige Tasten leicht anschlägt und sich die Klänge, die zu hören sind, genau merkt, und wenn man dann dieselben Tasten gleichzeitig nimmt, ebenfalls in leichtem Anschlage, so hört man in dem gleichzeitigen Anschlage nur solche Klänge, welche früher nach einander gehört wurden. Dies gilt fast für alle musikalischen Instrumente, so lange ihre Klänge leise sind. Nehmen wir jetzt auf der Physharmonica bei starkem Wind erst die Taste 1, dann 2 einzeln und merken uns genau die gehörten Klänge. Bei gleichzeitigem Anschlag der Tasten 1 und 2 hören wir Alles gleichzeitig, was vorher einzeln und nach einander zu hören war und noch einen tieferen, schwächeren Ton, den keine der beiden Tasten einzeln gab. Der gleichzeitige Anschlag lässt, wie es in 3 dargestellt ist, die angeschlagenen Klänge α und β und noch einen tieferen, schwächeren Ton γ (*f*) hören.



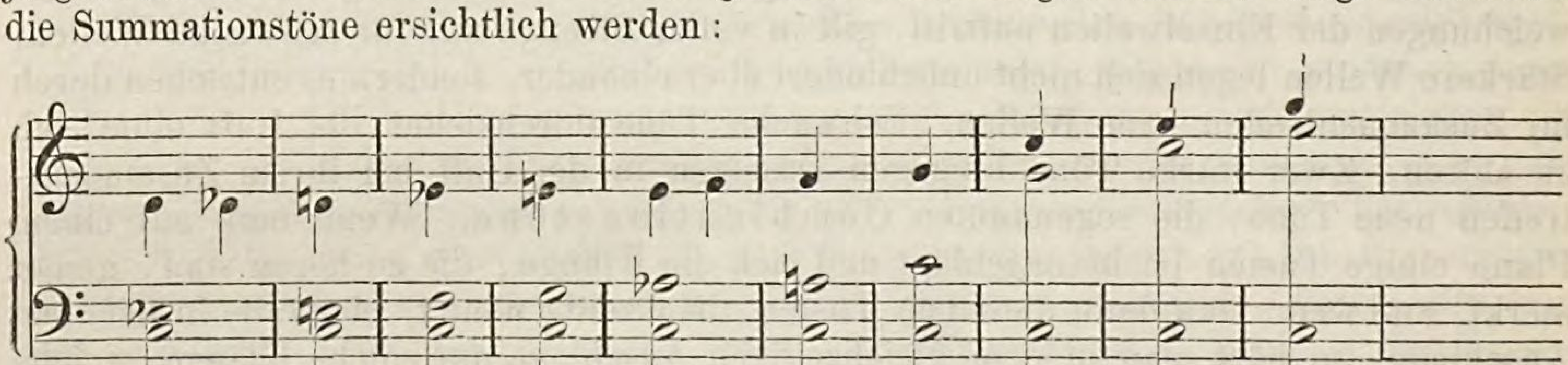
Man nennt diesen Ton, der nicht direct angegeben, wohl aber bei dem Anschlag der beiden Klänge mitgehört wird, der also erst durch die Combination der Klänge entsteht, Combinationston. Die Combinationstöne wurden zuerst beobachtet von Sorge (1740), ihre Höhe wurde angegeben, aber nicht ganz richtig, von Tartini (1754). Young (1800) gab eine Theorie der Combinationstöne, indem er sie für sehr rasche Schwebungen erklärte, deren Stösse selbst wieder zu einem Ton zusammenschmelzen. Helmholtz widerlegte diese Ansicht und gab selbst die oben aufgestellt- Theorie (1857). Es giebt zwei Arten von Combinationstönen, die sogenannten Diffee renztöne, welche schon den älteren Beobachtern bekannt waren, und die Summationstöne, die erst Helmholtz entdeckt hat. Die Schwingungszahl der ersteren ist die Differenz, jene der zweiten die Summe der Schwingungszahlen der beiden zusammenwirkenden Klänge. Lassen wir z. B. die Klänge *c* und *a* zusammenwirken,

so erhalten wir für diese die Schwingungszahlen 132 und 220. Die Differenz 220—132 = 88 giebt den Differenzton *F*. Die Summe 220 + 132 = 352 giebt den Summationston $\bar{f}$. Die Klänge *c* — *a* bilden eine grosse Sexte, der Differenzton *F* ist die Unterquinte von *c*, der Summationston die Quarte von *c*, in die nächsthöhere Octave verlegt. Man kann sich leicht überzeugen, dass immer, wenn die zwei gleichzeitig angegebenen Klänge ein bestimmtes Intervall bilden, auch die Intervalle der Combinationstöne zu denselben bestimmt sind. Wenn man also für eine Anzahl von Intervallen in einer bestimmten Lage und Tonart die Combinationstöne ermittelt hat, so genügt die einfache Uebersetzung in andere Lagen und Tonarten, um auch die Combinationstöne der betreffenden Intervalle zu erfahren. — Wir machen nun für einige Intervalle, welche in halben Noten ausgeschrieben sind, die Differenztöne durch Viertelnoten ersichtlich:



1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15

Bei 1 fehlt der Combinationston, weil der Einklang keinen solchen erzeugt, bei 10 liegt er zwischen den beiden Viertelnoten. Bei 11, beim Octavenintervall, fällt er mit dem Grundton zusammen. Bei weiterer Vergrösserung des Intervalls tritt er zwischen die beiden erzeugenden Klänge und nähert sich desto mehr dem höheren von beiden, je grösser das Intervall wird. — Auf gleiche Weise mögen nun für einige Intervalle die Summationstöne ersichtlich werden:



1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Der Summationston ist höher als der höhere der beiden zusammenwirkenden Klänge und nähert sich desto mehr dem höheren von beiden, je grösser das Intervall wird. Die Combinationstöne treten, wie erwähnt, nur dann merklich auf, wenn zwei s t a r k e Klänge zusammenwirken. Die Differenztöne hört man am besten, wenn man zwei Tasten, die ein e n g e s Intervall (unter einer Octave) bilden, in einer h o h e n Lage auf der Physharmonica anschlägt. Bei weiteren Intervallen und in tieferen Lagen sind die Differenztöne, weil sie selbst schwach werden, undeutlich. Die Summationstöne hört man auf der Physharmonica bei starkem Winde deutlich, wenn man ein enges Intervall (unter einer Octave) in einer tiefen Lage anschlägt. Beide Maassregeln haben den Zweck, den Combinationston weit von den erzeugenden Klängen zu bringen. Immer sind die Summationstöne weit schwächer als die Differenztöne. Für den Musiker sind desshalb die Differenztöne viel wichtiger. Bei sehr starken Klängen bilden die Combinationstöne mit den ursprünglichen Klängen wieder neue Combinationstöne, aus welchen mitunter wieder eine Reihe von Combinationstönen hervorgeht. Diese C o m b i n a t i o n s t ö n e h ö h e r e r O r d n u n g hat zuerst H a l l s t r ö m (1831) untersucht und eine Theorie derselben aufgestellt. Was die Theorie der Combinationstöne betrifft, so wurden dieselben wie bereits erwähnt fälschlich als sehr rasche zu einem Ton verschmelzende Schwebungen aufgefasst. Diese Ansicht ist aus Gründen, die später besprochen werden, unhaltbar. Die Combinationstöne entstehen

vielmehr aus der gegenseitigen Störung der Wellen, wenn diese hinreichend stark werden. Es sei erlaubt, ein Experiment anzuführen, welches besonders geeignet scheint, auf dieses Gebiet Licht zu werfen. Radau hat (1865) vorhergesagt, dass ein Klang von sehr rasch veränderlicher Stärke Veranlassung sein müsste zur Entstehung neuer Klänge von anderer Tonhöhe. Ich habe schon im J. 1865 (s. d. »Wiener akadem. Anzeiger«), ohne von Radau zu wissen, ein Experiment angestellt, wodurch dies bestätigt wird und 1866 wurden sehr ähnliche Experimente, wieder unabhängig von mir, von Stefan mit gleichem Erfolge ausgeführt. Meine Art zu experimentiren war eine sehr einfache. Eine rasch rotirende Pappscheibe *a* Fig. 23 ist, wie eine Seebeck'sche Sirene, mit Löchern versehen; unter dieselbe bringt man an die Löcher eine klingende Stimmgabel *b*, über dieselbe, gerade der Gabel gegenüber, eine Kautschukröhre *c*, welche zum Ohr führt. Der stossweise durch die Löcher tretende Klang der Stimmgabel gelangt zum Ohr und man hört deutlich mehrere Töne, welche weder die Stimmgabel für sich noch die rotirende Scheibe als Sirene angeblasen für sich giebt. In der Regel hört man ausser dem Stimmgabelton deutlich zwei Töne, deren Schwingungszahlen $n + n'$ und $n - n'$ sind, wenn n die Schwingungszahl der Gabel und n' jene der Scheibe ist. Hier wird also die Intensität eines Klanges stossweise und tactmässig verändert und es entsteht dadurch eine Art Differenz und Summationston. Aehnlich können wir uns nun die Entstehung der wahren Combinationstöne denken. Wenn die Schwingungsweite eines Klanges in der Luft durch die periodisch wiederkehrenden Schwingungen eines zweiten Klanges verändert wird, so muss das Resultat dasselbe sein.*) Radau nennt die so entstehenden Töne Variationstöne. Stefan hat sie Interferenztöne, und ich habe sie Unterbrechungstöne genannt. Wir müssen nun genauer die Schwingungsgesetze der in der Musik als Klangerreger verwendeten Körper betrachten und beginnen mit dem einfachsten und durchsichtigsten Falle, mit den Schwingungen gespannter Saiten. Eine gespannte Saite hat für sich allein zu wenig Querschnitt, um die Luft durch ihre Schwingungen in eine ausgiebige Bewegung zu versetzen. Soll eine Saite einen hörbaren Klang verursachen, so muss sie zunächst einen Körper von grösserer Oberfläche in Schwingungen versetzen, der erst die Luft bewegt. Man spannt desshalb die Saiten für musikalische Zwecke über einen Resonanzboden. Eine Saite *a* Fig. 24 sei bei *c* befestigt und bei *b* durch ein Gewicht über eine Rolle gespannt. Ertheilt man einer solchen Saite irgend eine Ausbiegung, z. B. die Form *d e*, so werden die einzelnen Theilchen durch die spannenden Kräfte in die Gleichgewichtslage zurückgetrieben, schwingen über die Gleichgewichtslage hinaus, kehren abermals in dieselbe zurück u. s. f. Die Theilchen können aber ein sehr verschiedenes Bestreben haben, in die Gleichgewichtslage zu gehen; sie werden im Allgemeinen ungleich rasch schwingen. Eine genaue mathematische

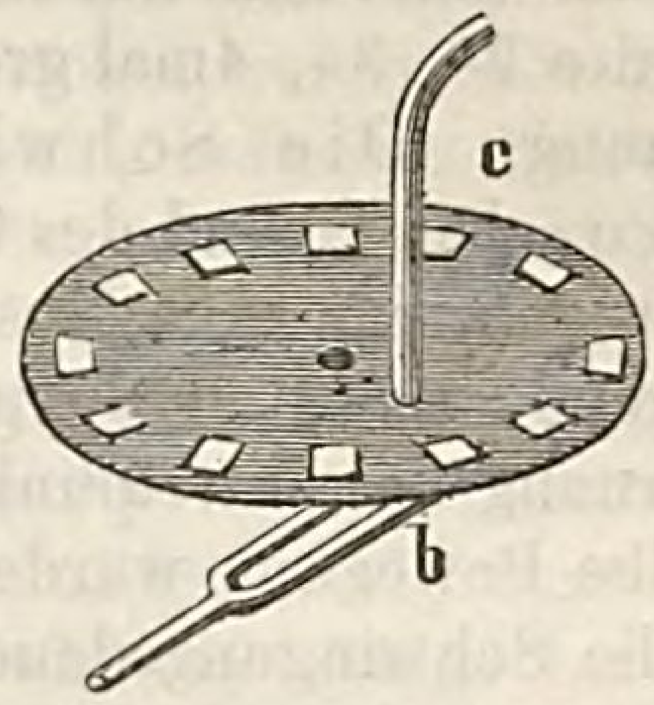


Fig. 23.

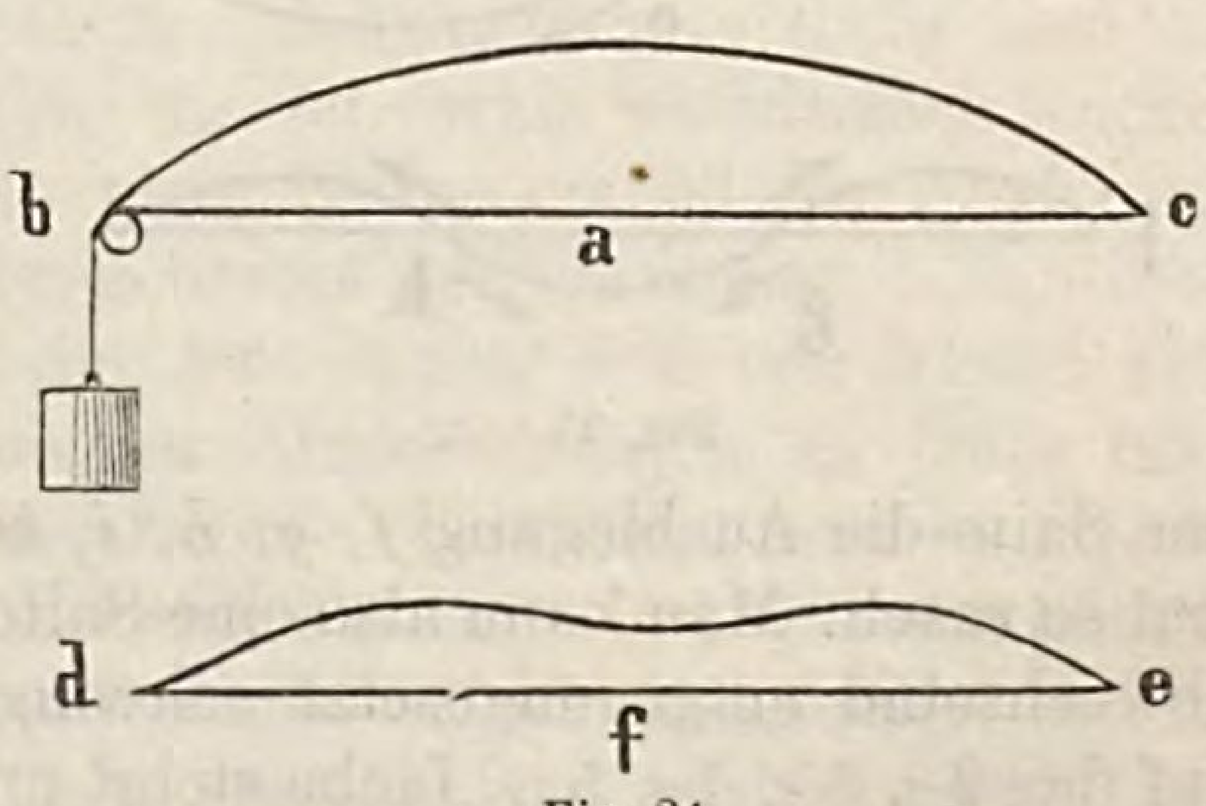


Fig. 24.

*) Da der Gegenstand neu ist, möge eine kurze wissenschaftliche Rechtfertigung dieser Auffassung den Akustikern gegenüber gestattet sein. Die Excursionen zweier Klänge an einem Orte seien

$$a \text{ Sin } pt \text{ und}$$
$$b \text{ Sin } qt.$$

Bei einfacher Uebereinanderlegung der Wellen finden wir für die Zusammenwirkung beider die Excursion $x = a \text{ Sin } pt + b \text{ Sin } qt$. Wird aber die Excursion des einen Klanges proportional der Excursion des anderen verstärkt oder geschwächt, so tritt noch ein Glied hinzu und man hat $x = a \text{ Sin } pt + b \text{ Sin } qt + \mu\, a\, b \text{ Sin } pt.\ \text{Sin } qt$. Das letztere Glied lässt sich umformen in $\frac{\mu a b}{2} \text{ Cos } (p-q)\, t - \frac{\mu a b}{2} \text{ Cos } (p+q)\, t$.

Untersuchung lehrt nun Folgendes. Wenn die Saite eine Ausbiegung erhält, die sie annehmen würde, wenn eben eine einfache Schwingung, deren Wellenlänge die doppelte Länge der Saite wäre (wie Fig. 24 in *a*), durch dieselbe sich fortpflanzen würde, so schwingen alle Theilchen der Saite gleichzeitig. Dann werden nämlich diejenigen, welche die doppelte Entfernung aus der Gleichgewichtslage haben, auch mit der doppelten Kraft in dieselbe gezogen. Es bildet sich dann eine stehende Transversalwelle in der Saite, die ihre Knoten in den Endpunkten, den Bauch in der Mitte der Saite hat. Für diesen Fall lassen sich nun einige einfache Schwingungsgesetze aufstellen. Zunächst findet man auf theoretischem und experimentellem Wege die Schwingungsdauer der Saite 2-, 3-, 4mal grösser bei 2-, 3-, 4mal grösserer Länge und übrigens gleicher Spannung. Die Schwingungszahl geht verkehrt proportional der Länge. Der Grund des Gesetzes ist leicht einzusehen, wenn man sich an die Schwingungsregeln für eine Masse erinnert. Bei der doppelten Länge der Saite ist die zu bewegende Masse verdoppelt, ferner wegen der geringeren Krümmung bei derselben Entfernung des Mittelpunktes von der Gleichgewichtslage die bewegende Kraft halbirt. Dieselbe Bewegung würde stattfinden, wenn die Masse vervierfacht wäre, dann würde aber die Schwingungsdauer auf das Doppelte steigen. Dieselbe Saite erhält durch ein 4-, 9-, 16mal grösseres spannendes Gewicht eine $\frac{1}{2}$-, $\frac{1}{3}$-, $\frac{1}{4}$mal kleinere Schwingungsdauer oder eine 2-, 3-, 4mal grössere Schwingungszahl. Die Schwingungszahl geht proportional der Quadratwurzel aus dem spannenden Gewicht, welches die bewegende Kraft repräsentirt. Wenn die Saite bei derselben Länge und derselben Spannung das 4-, 9-, 16fache Gewicht erhält, so wird ihre Schwingungszahl auf $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$ herabgesetzt, denn die Masse wird nun vergrössert, nicht aber die bewegende Kraft. Die Schwingungszahl geht bei sonst gleichen Umständen der Quadratwurzel aus dem Saitengewicht verkehrt proportional. Beide Gesetze stimmen vollständig mit jenen Einer Masse. Diese Gesetze wurden zuerst experimentell begründet von Mersenne (1630), theoretisch entwickelt von Taylor (1715), Joh. Bernoulli (1728), d'Alembert (1747), Euler (1748), Dan. Bernoulli (1753), Lagrange (1788).

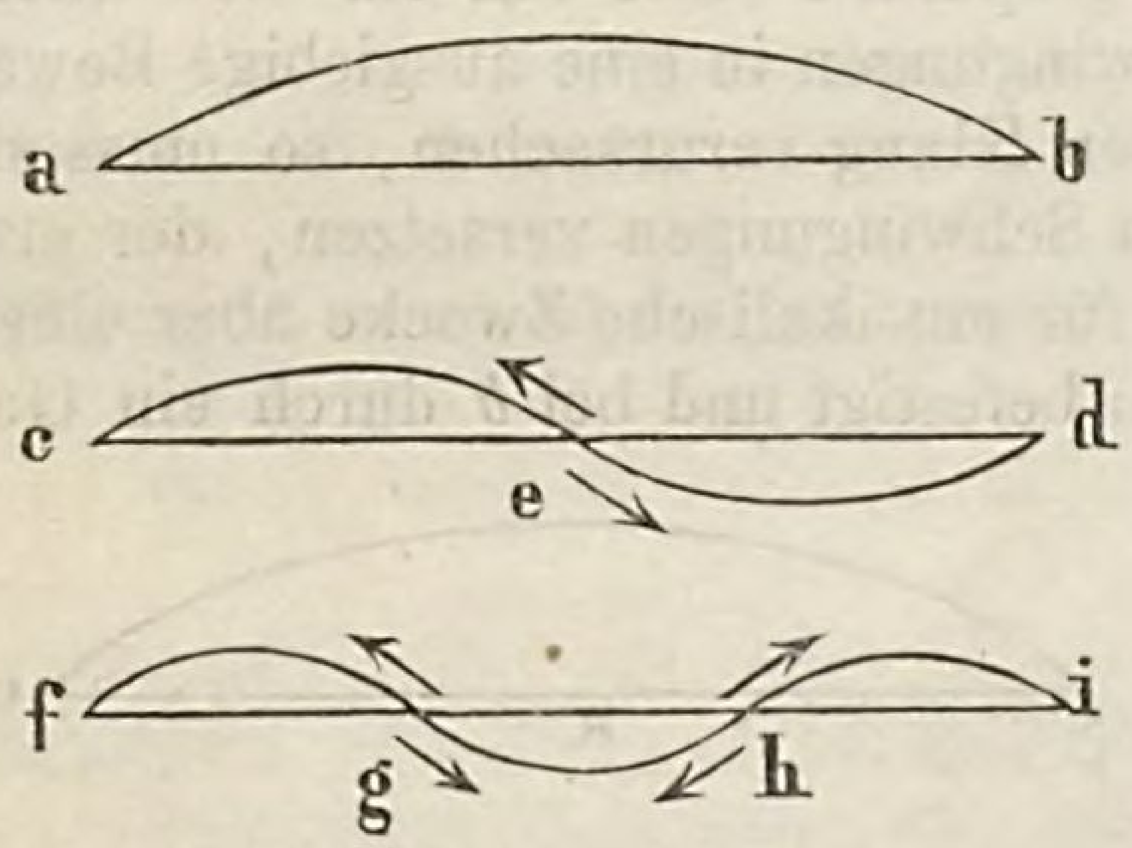


Fig. 25.

Wenn wir einer Saite eine Ausbiegung von der Form einer einfachen Schwingung ertheilen, aber so, dass nun eine ganze Wellenlänge auf die Länge der Saite entfällt, wie in Fig. 25 *c e d*, so wird der Punkt *e* offenbar durch die beiden Nachbartheilchen mit gleichen entgegengesetzten Kräften gezogen. Er wird sich also nicht bewegen können und sich wie fest verhalten. Dann müssen sich aber die beiden Saitenhälften wie zwei von einander unabhängige Saiten von der halben Länge benehmen. Die Saite schwingt also bei dieser Ausbiegung doppelt so rasch. Giebt man der Saite die Ausbiegung *f, g, h, i*, so schwingt sie aus ganz analogen Gründen dreimal so rasch. Man kann also eine Saite so anregen, dass sie sich in 2, 3, 4, 5... gleiche, abwechselnd entgegengesetzt schwingende Theile theilt, wobei ihre Schwingungszahl auf das 2-, 3-, 4-, 5... fache steigt und ihr Klang dem entsprechend die Octave, Duodecime, Doppeloctave, Terz der Doppeloctave... wird von dem tiefsten Klange, den sie als Ganzes schwingend zu geben vermag. Sind nun die Ausbiegungen der Saite schwache, so wird das gelten, was über die Uebereinanderlegung der Schwingungen gesagt wurde. Die Saite wird alle diese Ausbiegungen zugleich annehmen, alle diese Schwingungen zugleich ausführen und alle die entsprechenden Klänge, die sie nach einander geben kann, auch zugleich von sich geben können. Die höheren Töne, welche eine Saite bei ihrer Abtheilung in gleiche schwingende Theile (aliquote Theile) giebt, werden auch Aliquottöne genannt. Die Aliquottöne der Saiten sind zuerst beobachtet von Wallis (1648) oder von Noble und Pigot (1676), nicht aber von Sauveur (1701), dem die Entdeckung gewöhnlich zugeschrieben wird. Eine gespannte Saite kann noch auf andere Weise in stehende Schwingungen versetzt wer-

den, als durch eine einmalige Ausbiegung. Wir können dies leicht an einer Kautschukröhre ersichtlich machen, die sich ganz wie eine Saite verhält, nur dass sie langsam genug schwingt, um ihre Bewegungen mit den Augen zu verfolgen. Die Röhre sei an einem Ende befestigt, während wir das andere in der Hand halten. Machen wir nun mit der Hand eine ganz geringe schwingende Bewegung, so pflanzt sich dieselbe als Welle gegen das feste Ende der Röhre fort, wird dort reflectirt, kommt zurück und interferirt mit der directen Welle. Treffen wir den Schwingungstact richtig, so können wir leicht in der Röhre eine stehende Welle erhalten, wobei 1, 2, 3 . . . Schwingungsbäuche auftreten. Zum Gelingen des Experimentes ist es blos nöthig, dass das feste Ende und die sehr wenig bewegte Hand Knotenpunkte sein können. Desshalb muss die erregte Welle von solcher Länge sein, dass gerade ihre Hälfte, oder 2, 3, 4 . . . Hälften zwischen diesen beiden Punkten Platz haben. Je rascher die Bewegung der Hand, desto kürzer die Wellen, desto mehr Abtheilungen der Röhre erhält man. Melde hat den hier beschriebenen Versuch in eleganterer Form ausgeführt. An die Stelle der Kautschukröhre tritt ein Faden, der an einem Ende befestigt und am anderen Ende mit der Zinke einer Stimmgabel verbunden wird, deren regelmässige Schwingungen die Bewegung der Hand vertreten. Ist die nöthige Länge und Spannung des Fadens gefunden, so genügt ein Bogenstrich über die Stimmgabel, um die schönste Abtheilung des Fadens in schwingende Partien hervorzubringen. — Wenn wir eine bei *a* und *b* befestigte Kautschukröhre (Fig. 26) etwa in Drittheile theilen, einen solchen Punkt, z. B. *d*, mit den Fingern umschliessen, so dass er nur geringe Bewegungen machen kann, und nun die Röhre bei *e* reissen, so wird zunächst das Stück *d b* in Schwingungen versetzt von einem Tacte, welcher eben dieser Röhrenlänge entspricht. Aber die geringen Excursionen des Punktes *d* pflanzen sich auf das Stück *d a* fort und bilden dort eine stehende Welle mit zwei Bäuchen und einem Knoten bei *c*. Auf ähnliche Weise kann man die Röhre in eine beliebige Anzahl Theile theilen. Das Experiment lässt sich unmittelbar auf Saiten übertragen. Es sei *a b* die Saite; bei *d* berühren wir sie mit dem Bart einer Feder oder mit einem Pinsel und streichen sie bei *e* mit dem Bogen. Sofort sehen wir drei Bäuche entstehen. Man kann noch eine Anzahl Papierreiterchen auf die Saite setzen. Diese werden dann überall von den schwingenden Stellen abgeworfen und bleiben nur an den Knotenpunkten sitzen. — Die gewöhnliche Art, die Saiten zu erregen, besteht darin, dass man sie an einer Stelle mit einem Hammer schlägt oder reisst oder mit einem Bogen streicht. Hierbei wird nun der Saite in der Regel nicht die Ausbiegung von der Form einer einfachen Schwingung ertheilt und ihre Schwingungen sind demnach auch nicht so einfach, wie sie vorhin beschrieben wurden. Fourier hat jedoch (1827) gezeigt, dass man eine noch so complicirte Ausbiegung einer Saite immer auf folgende Weise sich hervorgebracht denken könne. Man denkt sich die Ausbiegung *a b* Fig. 25, über diese die Ausbiegung *c d* von irgend einer Schwingungsweite gelegt, d. h. die gleichsinnigen Ausweichungen an jeder Stelle summirt, die ungleichsinnigen von einander abgezogen. Nun legt man in gleicher Weise die Ausbiegung *f g* darüber u. s. f. Man kann auf diese Art die complicirtesten Ausbiegungen darstellen. Je nach der verschiedenen Schwingungsweite, die man den einzelnen Ausbiegungen giebt, erhält man sehr verschiedene Ausbiegungsformen. Die Saite macht so angeregt alle Schwingungen zugleich, die den gleichzeitig vorhanden gedachten Ausbiegungen entsprechen. Um das Gesagte durch ein Beispiel zu erläutern denken wir uns die Saite *a b* Fig. 27 mit den beiden dünn angedeuteten Ausbiegungen versehen und beide übereinandergelegt, wodurch die dick gezeichnete Ausbiegung entsteht. Diese Saite, durch Zupfen oder einen Hammerschlag mit dieser Ausbiegung versehen, würde nun zugleich als Ganzes und in zwei Theilen schwingen, sie würde neben ihrem tiefsten Klang noch die Octave desselben geben. Die Schwingungsarten der Saite sind bei den gebräuchlichen Erregungsarten der Saiten im Allgemeinen recht complicirte. Für gezupfte Saiten hat

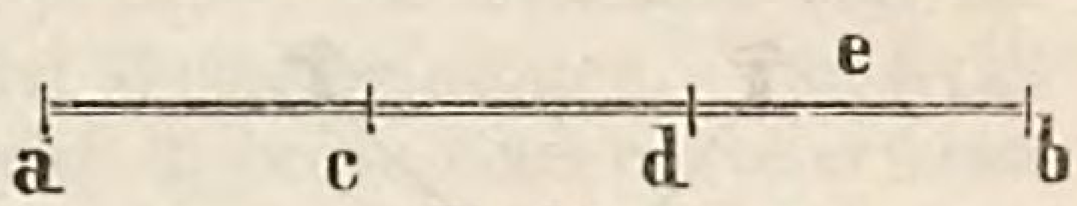


Fig. 26.

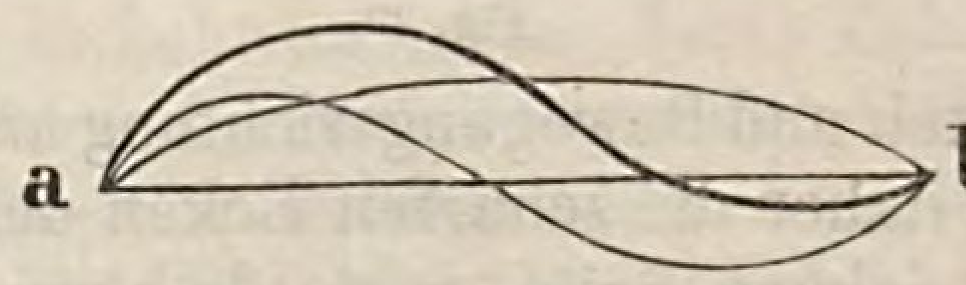


Fig. 27.

Young ein sehr schönes Gesetz nachgewiesen. Wenn man eine Saite an irgend einer Stelle zupft, so fehlen bei ihrer Bewegung alle Schwingungsarten, bei welchen die Saite an der gezupften Stelle einen Knoten hätte. Natürlich fallen auch die entsprechenden Töne aus. Zupft man die Saite z. B. in der Mitte, so fehlen die Schwingungsweisen, wobei sie sich in 2, 4, 6, 8 . . . Theile theilt und dem entsprechend giebt sie auch nicht die Octave, Doppeloctave, Quinte der Doppeloctave, auch nicht die dritte Octave ihres tiefsten Klanges. Wenn man die Saite in einem Drittheilungspunkte zupfte, so könnte sie wieder die Duodecime des Grundtones nicht hören lassen. — Man kann sich hievon auch durch den Versuch überzeugen. Berührt man die Saite nach dem Zupfen wieder an der gezupften Stelle, so stört man alle Schwingungsweisen, nur jene nicht, welche daselbst einen Knoten haben. In der That kommt aber die Saite dadurch immer ganz zum Schweigen, weil gerade die letzteren fehlen. Berührt man die Saite an einer anderen Stelle als wo sie gezupft wurde, so klingt sie fort. Die Schwingungsweise der gestrichenen Saiten ist erst in neuester Zeit durch Helmholtz genauer untersucht worden und es hat sich dabei eine sehr merkwürdige Bewegung derselben herausgestellt, deren Erklärung noch viel zu wünschen übrig lässt. Die Untersuchung wurde mit dem sogenannten Vibrationsmikroskop (siehe dieses) ausgeführt. Das Hauptresultat lässt sich aber viel einfacher anschaulich machen. Es seien Fig. 28 *a* zwei geschwärzte Saiten, vor einem weissen Grunde kreuzweise nahe über einander gespannt und genau gleich gestimmt. Werden beide gleichzeitig mit einem Fiedelbogen gestrichen, so verbreitern sich ihre Bilder, diese verwaschenen Bilder geben übereinandergreifend ein quadratisches Feld *b*, in welchem man deutlich ein Parallelogramm aus hellen Linien erblickt, welches jedoch in der Figur schwarz abgebildet ist. Das Entstehen dieser Figur erklärt sich einfach. Jede der schwarzen Saiten nimmt bei ihrer Bewegung vor dem weissen Grunde etwas Licht weg. Ueberall wird das Licht bei einer halben Schwingung zweimal hinweggenommen, nur wo sich die Saiten kreuzen einmal, weil beide zugleich über diese Stelle hingehen. Das weisse Parallelogramm enthält also die Folge der Kreuzungspunkte der Saiten. Die Kreuzungspunkte können aber nur dann eine gerade Linie bilden, wenn die beiden Saiten mit gleichbleibender Geschwindigkeit sich bewegen. Die Bewegung der Saite aus einer grössten Excursion in die andere geschieht durchaus mit unveränderlicher Geschwindigkeit. Bei der grössten Excursion kehrt die Saite plötzlich um und bewegt sich wieder mit gleichbleibender Geschwindigkeit in entgegengesetzter Richtung. Es lässt sich dies noch auf eine andere Art nachweisen, wie Cl. Neumann gezeigt hat. Man versieht eine gestrichene Saite mit einer kurzen steifen Borste. Während nun die Borste senkrecht zur Saitenlänge hin und her schwingt, führt man an derselben nach der Richtung der Saitenlänge eine berusste Glasplatte vorbei und erhält auf derselben die Zeichnung Fig. 29. Es ist also keine einfache Schwingung mit langsam wechselnder Geschwindigkeit, welche die gestrichene Saite ausführt, sondern ihre Geschwindigkeit und Bewegungsrichtung ändert sich plötzlich, wenn die grösste Excursion erreicht ist; daher die scharfen Ecken der Zeichnung. Man kann leicht bemerken, dass eine gestrichene Saite desto höhere Töne hervorbringt, je näher ihrem Ende man sie streicht. Ferner giebt sie höhere Töne, wenn man sie mit einem schmalen Bogen oder mit der scharfen Seite des Bogens behandelt, als mit einem breiten Bogen oder der flachen Seite des Bogens. In den hervorgehobenen Fällen verursacht man nämlich kürzere Ausbiegungen an der Saite, welche zur Entstehung kürzerer stehender Wellen

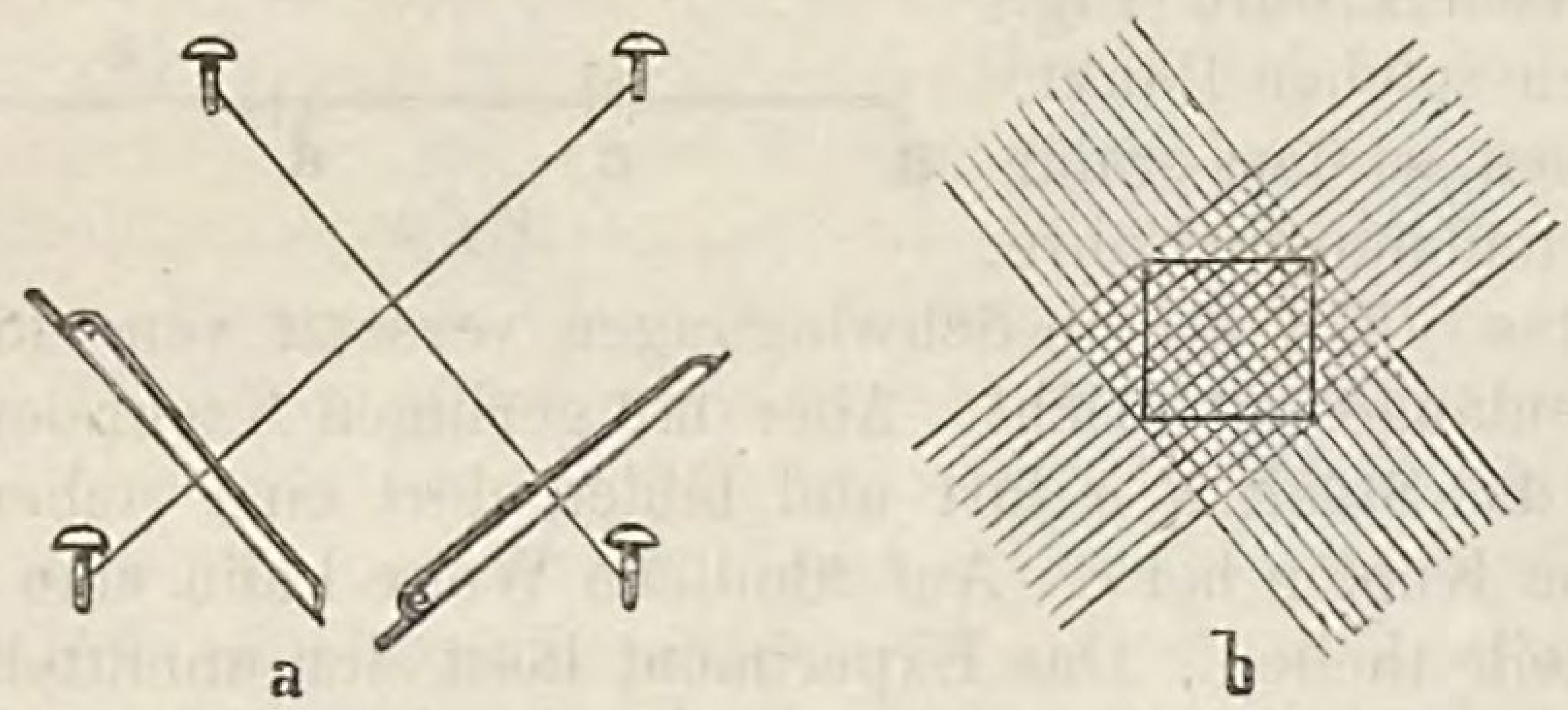
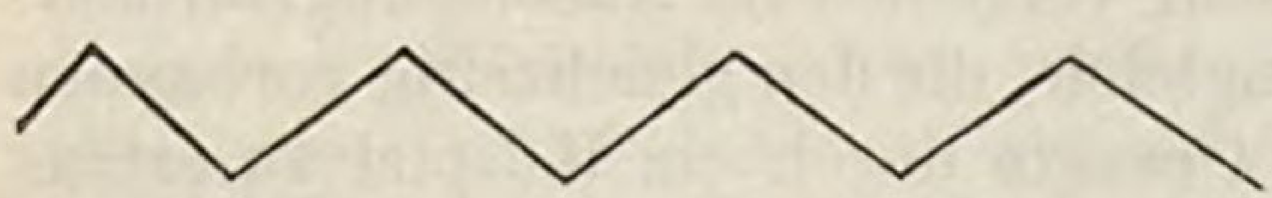


Fig. 28.


Fig. 29.

Veranlassung geben. Die Transversalschwingungen der Stäbe, die wir nun zu besprechen haben, sind den Saitenschwingungen sehr ähnlich, befolgen jedoch weniger einfache Gesetze. Die hieher gehörigen Erscheinungen sind, weil die Stäbe in der Musik wenig angewandt werden, von geringerer Wichtigkeit, wesshalb wir sie kürzer behandeln. Die Stäbe schwingen vermöge ihrer Steifigkeit, wenn ihnen eine Biegung beigebracht wird, die Saiten vermöge ihrer Spannung. Wir nennen die grösste Ausdehnung des Stabes die Länge l, diejenige Ausdehnung, nach deren Richtung die Biegung erfolgt, die Dicke d, und die zu beiden senkrechte Ausdehnung die Breite b. Zunächst ist klar, dass die Schwingungszahl von der Breite unabhängig ist, da man sich einen Stab von doppelter Breite als zwei unabhängige Stäbe von der einfachen Breite vorstellen kann. Je grösser die Länge des Stabes, desto grösser ist die zu bewegende Masse und desto kleiner die bewegende Kraft bei gleicher Biegung (wie bei den Saiten). Die Dicke vergrössert ebenfalls die zu bewegende Masse, noch mehr aber die bewegende Kraft, da dickere Stäbe weitaus schwerer zu biegen sind als dünnere. Genauere Untersuchungen geben die Schwingungszahl $n = k \frac{d}{l^2}$; d. h. wenn die Schwingungszahl eines Stabes von gegebenen Dimensionen und bestimmtem Material k ist, so steigt diese bei der 2-, 3-, 4fachen Dicke auf das 2-, 3-, 4fache und fällt bei der 2-, 3-, 4fachen Länge auf $^1/_4$, $^1/_9$, $^1/_{16}$. Die ersten mathematischen Untersuchungen über Stäbe rühren von Dan. Bernoulli (1753), die neuesten von A. Seebeck (1846) her. Man kann die Stäbe auf vielerlei Weise befestigen. Man fixirt 1) das eine Ende und lässt das andere frei, oder fixirt 2) beide Enden, oder lässt 3) beide Enden frei. In allen diesen Fällen kann man stehende Transversalwellen in den Stäben erhalten. Es ist nur zu bemerken, dass an den festen Enden die Knoten, an den freien die Bäuche auftreten müssen. Fortschreitende Ausbiegungen werden an den festen Enden ganz wie bei Saiten, an den freien Enden hingegen ohne Umkehrung ihres Sinnes reflectirt. Ueber die Schwingungsweisen der Stäbe lassen sich sehr schöne Versuche ganz analog wie bei Saiten machen, wenn man Streifchen aus steifem Papier mit einem Ende an der Zinke einer schwingenden Stimmgabel befestigt. In Fig. 30

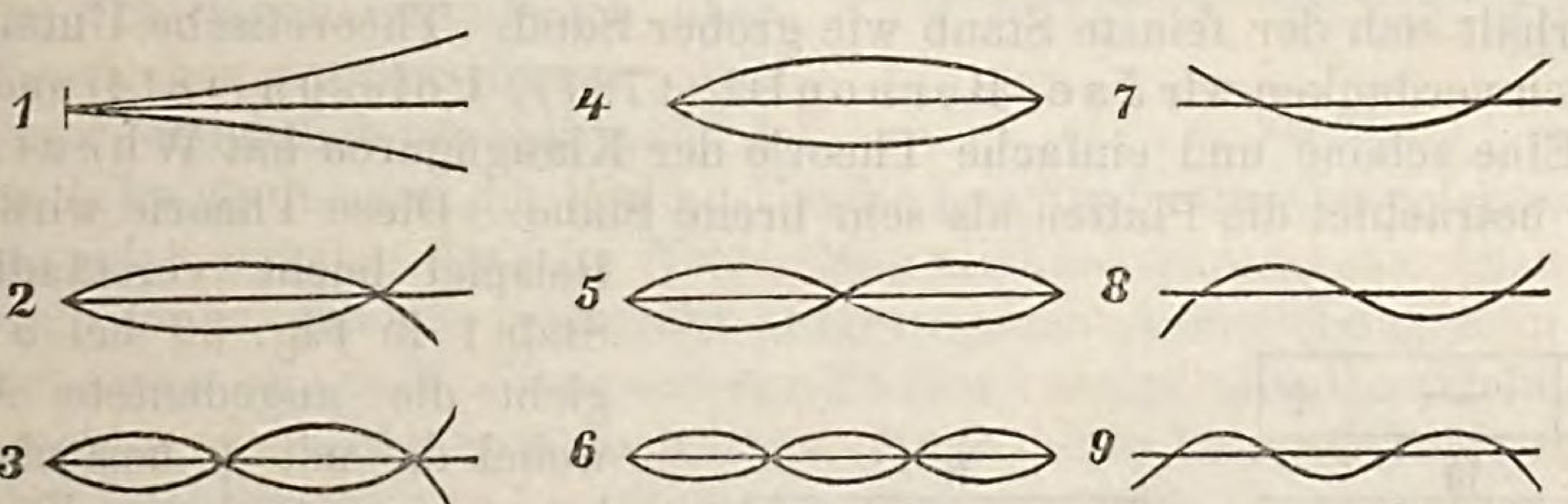


Fig. 30.

sind die Schwingungsweisen der Stäbe in einigen Beispielen übersichtlich zusammengestellt. Bei 1, 2, 3 schwingt der an einem Ende befestigte Stab als Ganzes, mit einem, beziehungsweise mit 2 Knoten ausser dem festen Ende; die zugehörigen Schwingungszahlen verhalten sich wie 36 zu 225 zu 625. Bei 4, 5, 6 sind beide Enden fixirt, die Zahl der Knoten ausser den festen Enden beträgt 0, 1, 2 und die zugehörigen Schwingungszahlen verhalten sich wie 9 zu 25 zu 49 oder 3.3 : 5.5 : 7.7. Bei 7, 8, 9 haben wir endlich an beiden Enden freie Stäbe mit der Knotenzahl 2, 3, 4 und Schwingungszahlen, die sich verhalten wie 3.3 : 5.5 : 7.7. Krumme Stäbe befolgen ähnliche Gesetze. Ein Ring, der Nichts weiter ist als ein in sich geschlossener Stab, theilt sich durch 4, 6, 8 Knoten und macht Schwingungen, deren Zahlen sich wie $3^2 : 5^2 : 7^2$... verhalten. Die Stimmgabeln sind ebenfalls krumme Stäbe. Die höheren Klänge der transversal schwingenden Stäbe stehen also nicht in so einfachen Verhältnissen zu dem tiefsten Klange, und dies ist, wie wir sehen werden, der Grund, warum Stäbe in der Musik weniger anwendbar sind. Platten aus Metall, Glas, Holz etc., welche an einer Stelle geklemmt und an einer anderen gestrichen werden, gerathen in stehende Transversalschwingungen, wobei sie sich in eine kleinere oder grössere Zahl schwingender Theile, die durch sogenannte Knotenlinien getrennt

sind, theilen, und desto höhere Klänge geben, je grösser die Zahl der Abtheilungen ist. Die Knotenlinien lassen sich, ähnlich wie die Knoten bei Saiten, durch das Liegenbleiben aufgelegter Körperchen, die von allen schwingenden Theilen weggeworfen werden, sichtbar machen. Chladni hat (1787) zuerst Sand auf die klingenden Platten gebracht und dadurch die verschiedenen Anordnungen der Knotenlinien, die sogenannten Klangfiguren, zur Anschauung gebracht. Eine in der Mitte geklemmte und am Rande mit dem Fiedelbogen gestrichene Platte zeigt stets einen Stern aus Sand, dessen Strahlen vom Mittelpunkte auslaufen. Die Zahl der Strahlen ist stets eine gerade, weil die benachbarten Theile abwechselnd in entgegengesetzter Richtung schwingen. Die Platte giebt 4, 6, 8, 10 . . . Strahlen. Sehr schöne Formen erhält man an einer quadratischen, im Mittelpunkte geklemmten und am Rande gestrichenen Platte, wie Fig. 31 einige zeigt. Immer bezeichnet *a* die geklemmte, *b* die gestrichene Stelle. Der Sand kann sich einfacher wie bei 1, 2 lagern oder es tritt eine complicirtere Abtheilung, wie bei 3, 4, auf. Der Klang von 1 liegt eine Quinte höher als der Klang von 2. Die Klänge von 3 und 4 sind höher als beide vorigen. Die höheren Klänge bei Platten befolgen kein einfaches Verhältniss zu den tiefsten Klängen. Die Schwingungszahlen ungleich grosser Platten von gleicher Form sind bei derselben Klangfigur der Plattendicke direct und der Plattenfläche verkehrt proportional. Dasselbe Gesetz gilt für die Schwingungen der Glocken, welche Nichts weiter sind als gekrümmte Platten. Wird statt Streusand sehr feiner Staub, z. B. Bärlappsamen, auf die Platte gebracht, so sammelt sich dieser nicht allein an den Knoten, sondern auch in Häufchen an den Schwingungsbäuchen. Faraday hat zuerst nachgewiesen, dass dies in Folge der Luftwirbel geschieht, welche durch die Plattenschwingung erregt werden. Unter dem entleerten Recipienten der Luftpumpe verhält sich der feinste Staub wie grober Sand. Theoretische Untersuchungen über Platten verdanken wir Jac. Bernoulli (1787), Poisson (1814) und Cauchy (1845). Eine schöne und einfache Theorie der Klangfiguren hat Wheatstone gegeben; er betrachtet die Platten als sehr breite Stäbe. Diese Theorie wird durch ein Beispiel leicht verständlich.

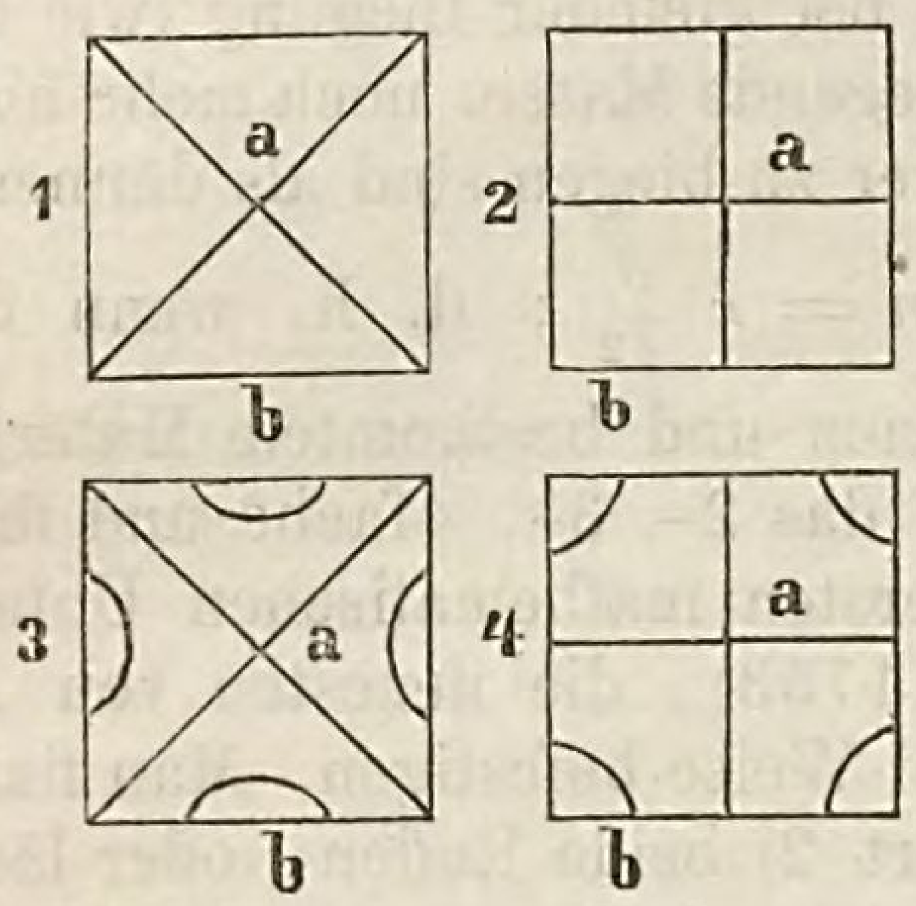


Fig. 31.

Ein Stab 1 in Fig. 32 bei *a* gestrichen giebt die angedeutete Abtheilung, wobei die mit + bezeichneten Stellen etwa nach oben, die mit — bezeichneten gleichzeitig nach unten schwingen. Wird der Stab immer breiter, bis er sich etwa zur quadratischen Platte 2 ausdehnt, so behalten die Knotenlinien ihre Lage, zugleich hört aber jetzt jeder Grund auf, durch welchen etwa die Abtheilung bei 2 eher hervortreten könnte als jene bei 3. Es werden also beide Schwingungsweisen gleichzeitig auftreten und wir haben uns dieselben über einander gelegt zu denken. Thun wir dies, so fallen die Stellen *m* und *n*, *o* und *p*, *q* und *r*, *s* und *t* mit gleichen entgegengesetzten Excursionen auf einander. An diesen Stellen, so wie an den Durchschnitten der Knotenlinien werden also keine Bewegungen auftreten. Durch Verbindung aller Ruhepunkte finden wir die Form 4, die

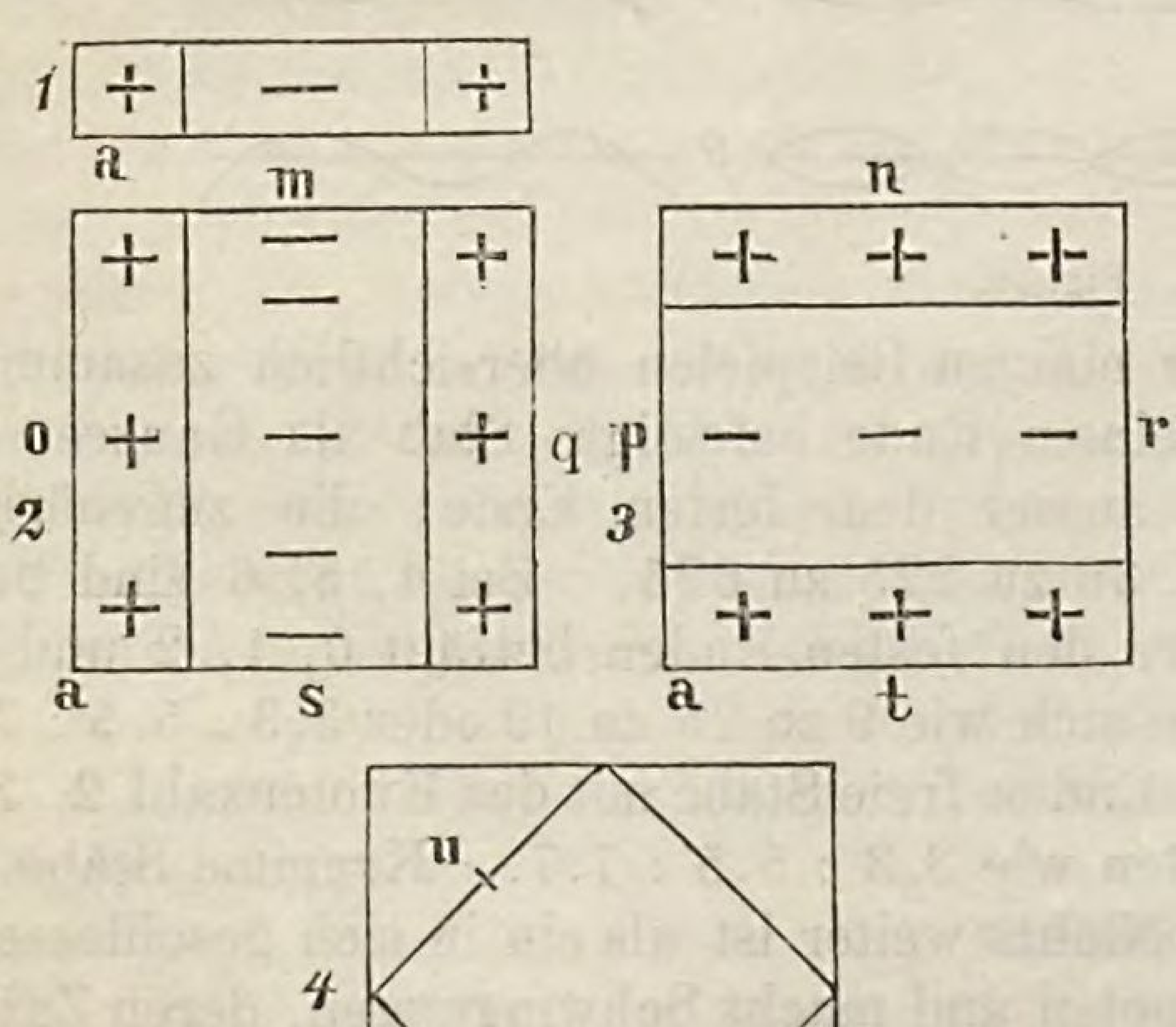


Fig. 32.

man in der That erhält, wenn man die Platte bei *n* klemmt und bei *a* streicht. — Die Glocken verhalten sich, wie bereits erwähnt, ganz wie Platten. Die Schwingungen der Glocken, welche sich bei der einfachsten Bewegung in vier Theile theilen, lassen sich nach Melde sehr schön anschaulich machen, wenn man die Glocken mit Flüssigkeit füllt und dann am Rande mit dem Bogen streicht. Die Flüssigkeit wird an den Bäuchen in die Höhe und gegen das Innere der Glocke geworfen. Eine flüchtige Flüssigkeit z. B. Aether zeigt die Erscheinung noch schöner. Die von den Bäuchen emporgeworfenen Aethertropfen fallen an die Knoten auf die Flüssigkeit zurück, vereinigen sich aber nicht sofort mit der Flüssigkeit, weil sie sich während des Falles mit einer Dampfschichte bedeckt haben, die sie wie Fett oder Staub gegen Benetzung schützt. Die Tropfen zeigen dann auf der Flüssigkeit einen schönen, regelmässigen Stern. — Wir gehen nun zu den Longitudinalschwingungen der Körper über. In jeder fortschreitenden Welle machen alle Theilchen des Körpers dieselbe Schwingung, nur eines nach dem anderen. In jeder stehenden Welle machen alle Theilchen Schwingungen von verschiedener Weite, aber alle erlangen gleichzeitig die grösste Excursion. Die Longitudinalwellen unterscheiden sich nun von den Transversalwellen blos durch die Richtung der Schwingungen. Bei den Transversalwellen ist die Schwingung senkrecht zur Längenrichtung des Körpers und zur Fortpflanzungsrichtung, bei den Longitudinalwellen fällt die Schwingungsrichtung mit letzteren zusammen. Dieser Umstand macht nun die Longitudinalwellen etwas schwerer vorstellbar als die Transversalwellen. Geht durch die Reihe 1 Fig. 34 eine Longitudinalwelle, so macht ein Punkt nach dem anderen seine Schwingungen zwischen den durch Striche bezeichneten Grenzen. Haben wir in 2 eine stehende Longitudinalwelle, so machen die Punkte ihre Schwingungen zugleich, aber jeder Punkt zwischen anderen Grenzen, wie es in der Figur ersichtlich ist; bei *a* und *b* sind Bäuche, bei *c* ein Knoten der Welle.

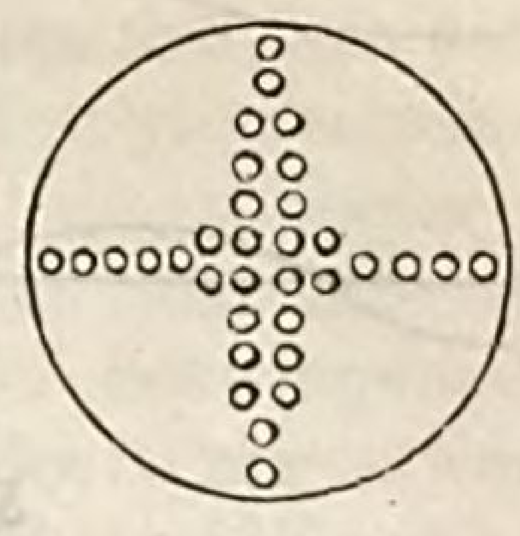


Fig. 33.

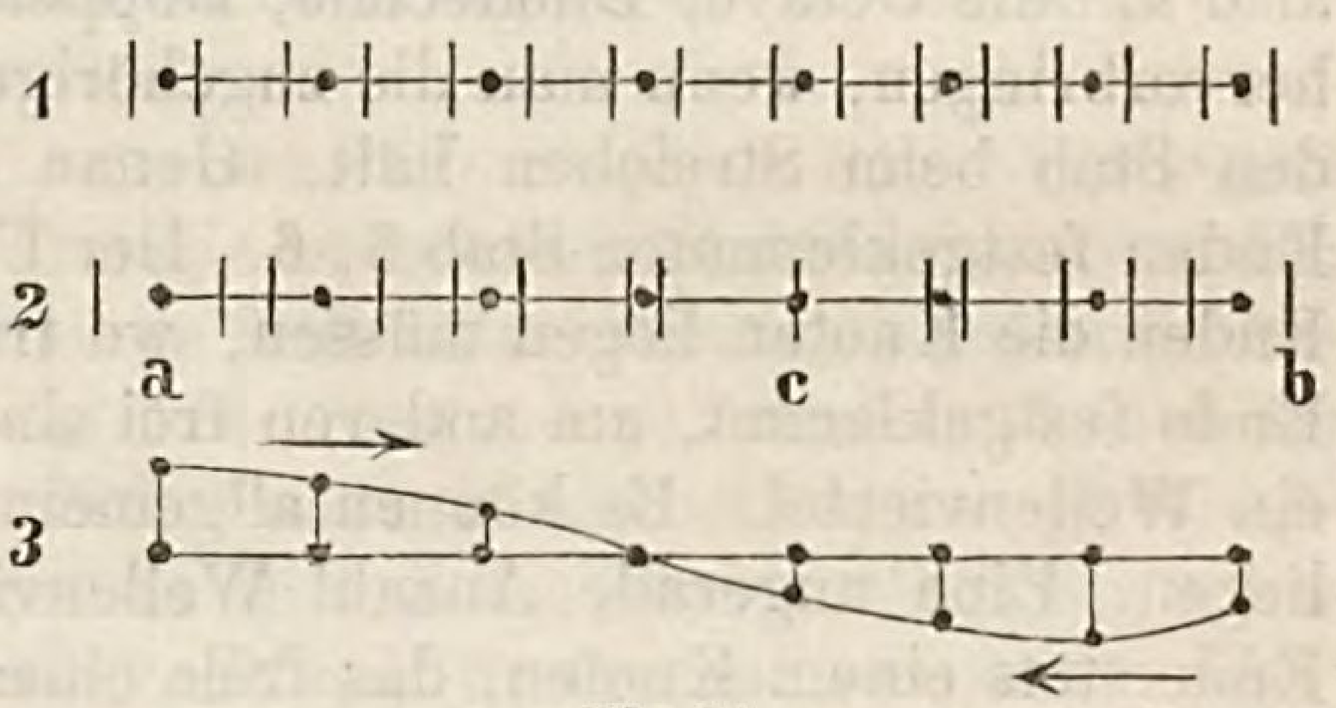
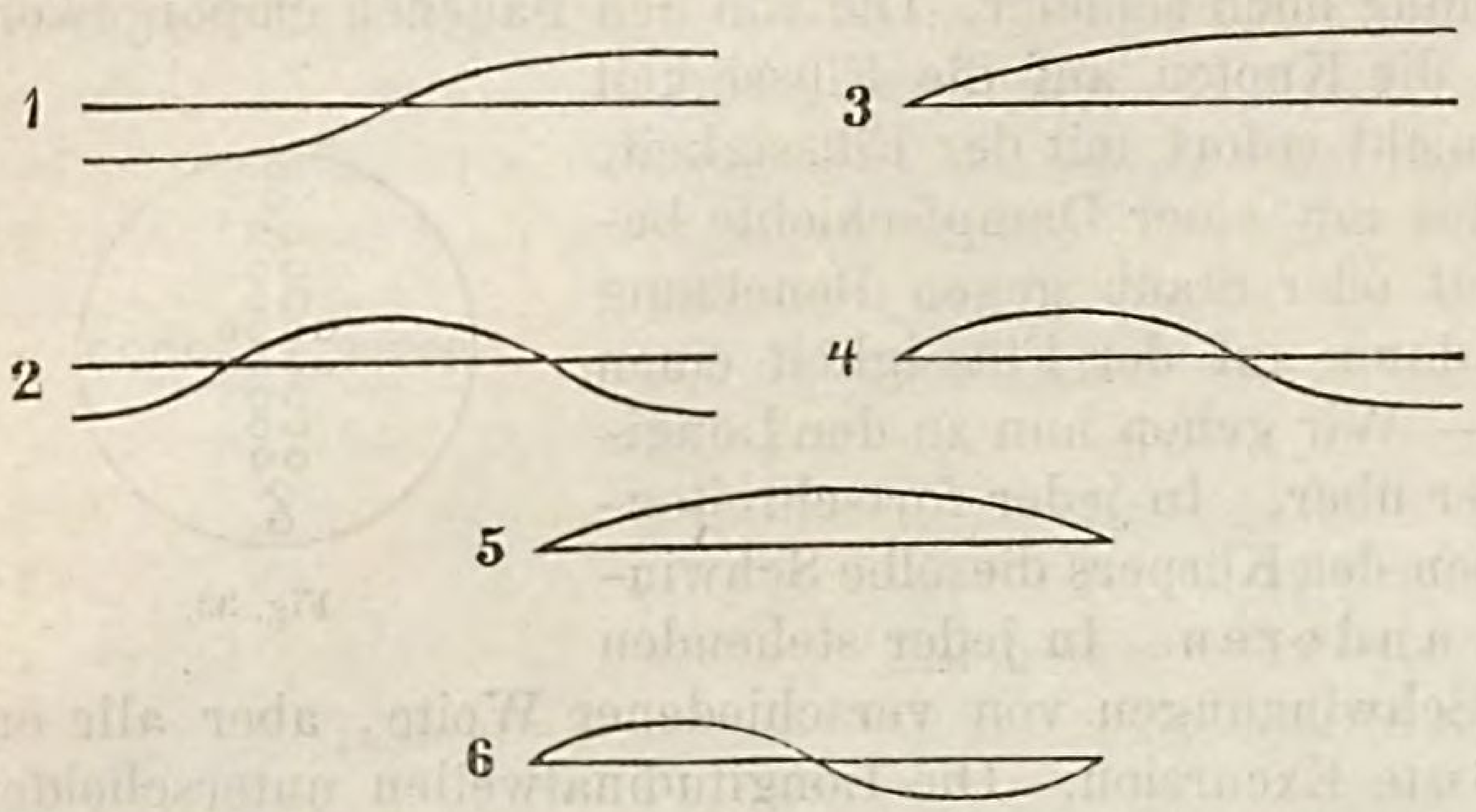


Fig. 34.

Um die Longitudinalwellen leichter zu zeichnen, hilft man sich auf eine einfache Weise. Man zeichnet transversale Ausweichungen wie bei 3 und denkt sich die senkrecht aufgetragenen Ausweichungen in die Linie umgelegt und zwar, wie es die Figur mit den Pfeilen anzeigt, alle Ausweichungen nach oben nach rechts, alle nach unten nach links. Nach dieser Uebereinkunft werden nun alle folgenden Zeichnungen von Longitudinalwellen unmittelbar verständlich sein. Wir betrachten zunächst Stäbe, deren Theilchen sowohl der Dehnung als der Zusammendrückung widerstreben. Wird ein Theilchen nach der Längenrichtung verschoben und freigelassen, so geräth es nach dieser in Schwingungen, welche den Nachbartheilchen mitgetheilt und unter Umständen stehend werden können. Man kann sich die Stäbe erregt denken durch einmalige Dehnung oder auch dadurch, dass an dem einen Ende eine Welle gebildet wird, die in dem Stabe fortschreitet, an dem anderen Ende eine Reflexion erleidet und sich nun mit der directen Welle zu einer stehenden vereinigt. Für die Reflexion gelten die bereits bekannten Regeln. Die Ausweichung kehrt ihren Sinn um an einem festen Ende, sie behält ihn bei an einem freien Ende. An dem festen Ende kann natürlich nur der Knoten, an dem freien Ende nur der Bauch der stehenden Welle auftreten. Wenn in einem Stabe eine einmalige Verschiebung der Theilchen vorgenommen wird, so dass sie eine Longitudinalwelle von der Form einer einfachen Schwingung bilden, so schwingen alle Theilchen gleichzeitig (*isochron*), es erhalten alle dieselbe Schwingungsdauer, wie die Mathematik nachweist. Die Schwingungsdauer ist auch hier von der Schwingungsweite unabhängig, weil die Kräfte, welche die Theilchen in die Gleichgewichtslage zurückführen, der Verschiebung proportional sind. Ferner lehrt die genauere Untersuchung, dass die Schwingungsdauer die doppelte wird, wenn man eine Welle von der doppelten Länge in den Stab legt.

Bei gleicher Schwingungsweite sind nämlich für die doppelte Wellenlänge geringere bewegende Kräfte vorhanden, als bei der Saite. Die stehende Welle geht auch aus zwei fortschreitenden Wellen von gleicher Länge und gleicher Schwingungsdauer hervor. Zur doppelten Wellenlänge gehört aber bei der fortschreitenden Welle auch die gleiche Schwingungsdauer.


Fig. 35.

Ein Stab kann an beiden Enden frei, an einem Ende fest-, an beiden Enden festgemacht werden. Der erste Fall ist durch Fig. 35, 1, 2 versinnlicht. Man erhält ihn, wenn man etwa einen Glasstab in der Mitte (an einer Knotenstelle) fasst und mit einem nassen Tuch am Ende streicht. Bei dieser Schwingungsweise liegt in dem Stabe, wie die Figur zeigt, eine halbe Welle oder zwei Hälften. Es können allgemein 1, 2, 3, 4 . . . Wellenhälften in dem Stabe liegen, die zugehörige Wellenlänge sinkt dabei von 1 auf $^1/_2$, $^1/_3$, $^1/_4$. . . und die Schwingungszahl steigt demnach von 1 auf 2, 3, 4 . . . , der entsprechende Klang also auf die Octave, Duodecime, Doppeloctave u. s. f. Man kann alle diese Klänge hervorbringen, wenn man die zugehörigen Knoten zuvor bestimmt und an denselben den Stab beim Streichen hält. Genau dieselben Gesetze gelten für einen an beiden Enden festgeklemmten Stab 5, 6. Der Unterschied ist nur der, dass nun an den festen Enden die Knoten liegen müssen, wo früher die Bäuche lagen. Stäbe, die an einem Ende festgeklemmt, am anderen frei sind, zeigt 3, 4. Es liegt in einem solchen Stabe ein Wellenviertel. Es können allgemein 1, 3, 5, 7 Wellenviertel in demselben liegen. Eine ungerade Anzahl Wellenviertel muss stets hineinfallen, weil das feste Ende stets einem Knoten, das freie einem Bauch entspricht. Die zugehörigen Wellenlängen nehmen also ab wie 1, $^1/_3$, $^1/_5$, $^1/_7$. . . und die entsprechenden Schwingungszahlen nehmen zu wie 1, 3, 5, 7 . . . u. s. f. Vergleichen wir die an beiden Enden freien und die an beiden Enden festen Stäbe, so bemerken wir leicht, dass bei ihrer einfachsten Schwingungsweise die entsprechenden Wellenlängen gleich und daher auch (natürlich gleiches Material der Stäbe vorausgesetzt) die entsprechenden Klänge gleich hoch sind. Die beiderseits freien und die einerseits festen Stäbe verhalten sich anders zu einander. Bei der einfachsten Schwingungsweise ist die Wellenlänge des einerseits festen Stabes doppelt so gross als jene des beiderseits freien. Die Schwingungszahl wird also bei dem beiderseits freien Stabe doppelt so gross sein, als bei dem einerseits festen; letzterer wird die tiefere Octave des ersteren geben. Bei demselben Material und derselben Befestigungsart ist die Wellenlänge der einfachsten Schwingungsweise stets proportional der Stablänge, also die Schwingungszahl verkehrt proportional der Stablänge. Längere Stäbe klingen immer tiefer als kürzere. Bei $^1/_2$, $^1/_3$, $^1/_4$. . . der Länge erhalten wir die Octave, Duodecime, Doppeloctave u. s. w. Wächst die Elasticität eines Stabes, so nimmt die Fortpflanzungsgeschwindigkeit des Schalles in demselben zu. Wächst die Dichte (oder das specifische Gewicht), so nimmt die Schallgeschwindigkeit ab. Die Schallgeschwindigkeit im Material des Stabes steht nun in einer sehr einfachen Beziehung zur Schwingungszahl eines Stabes von gegebener Länge. Die Länge einer fortschreitenden Welle ist die Strecke, auf welche sich die Schallbewegung während der Dauer einer Schwingung fortpflanzt. Die stehende Welle hat dieselbe Länge wie die fortschreitende, aus welcher sie entstand. Die Länge des beiderseits freien Stabes z. B. ist bei der einfachsten Schwingung die Hälfte dieser Wellenlänge. Wir erhalten also den Weg, auf welchem sich der Schall im Stabmaterial in der Secunde fortpflanzt, wenn wir die doppelte Länge des beiderseits freien Stabes mit seiner kleinsten Schwingungszahl multipliciren. Mit der

von mir angegebenen Wellenmaschine aus durch Federn verbundenen Bleicylindern lassen sich die Longitudinalschwingungen in Stäben sehr gut studiren. Man fasst das eine Ende der Cylinderreihe und zieht es tactmässig hin und her. Sofort theilt sich die Reihe wie ein beiderseits freier Stab in abwechselnd entgegengesetzt schwingende Theile und zwar in desto mehr, je rascher die Handbewegung. Stets sind die grössten Excursionen an den Enden vertreten. Auch die beiden anderen Fälle lassen sich vergegenwärtigen, wenn man ein Ende der Cylinderreihe oder beide festklemmt und mit der Hand am anderen, noch freien Ende oder irgendwo in der Mitte der Reihe die Bewegung ausführt. Das Verhältniss zwischen dem einerseits festen und dem beiderseits freien Stabe tritt sogar sehr eclatant hervor. Man schiebt die Cylinderreihe zusammen und lässt sie plötzlich frei; sie geräth in Schwingungen, deren Dauer man sich merkt. Schiebt man die Reihe zusammen, nachdem man das eine Ende geklemmt hat, so macht sie nach dem Freilassen nur halb so viel Schwingungen in derselben Zeit als im vorhergehenden Falle. Die Gesetze der Stabschwingungen wurden untersucht von Chladni (1796), Poisson (1816), Cauchy (1839) und Wertheim (1844). Die Betrachtungen über Stäbe lassen sich auch direct auf die Saiten anwenden. Gespannte Saiten können in Longitudinalschwingungen gerathen, wenn man sie mit Kolophonium reibt, oder unter einem sehr spitzen Winkel mit dem Bogen streicht. Sie verhalten sich dann ganz wie an beiden Enden geklemmte Stäbe. Die Spannung ist, wie Chladni (1792) durch Versuche ermittelt hat, nur von sehr geringem Einfluss auf die Längsschwingungen der Saiten; es ist nämlich hauptsächlich die Elasticität ihres eigenen Materials, welche dabei ins Spiel kommt. — Jedes stabförmige elastische Mittel kann sich in Bezug auf die Schwingungen wie die besprochenen Stäbe verhalten, ob es nun fest, tropfbarflüssig oder gasförmig ist. Mit Flüssigkeit gefüllte Glasröhren wurden schon von Cagniard de la Tour wie Stäbe zum Tönen gebracht. In Röhren eingeschlossene tönende Luftsäulen sind längst unter dem Namen Pfeifen bekannt. Die Röhren, welche die Luft umschliessen, können beiderseits offen oder an einem Ende geschlossen sein. An den offenen Enden stossen die Lufttheilchen der Röhre an die leichter bewegliche, nach allen Richtungen verschiebbare äussere Luft. Die offenen Enden entsprechen den freien Enden der Stäbe. An einem geschlossenen Ende stösst hingegen die Luft der Röhre an den festen Verschluss; sie ist also dort als unbeweglich zu betrachten, ein solches Ende entspricht dem festgeklemmten eines Stabes. Die Luftsäule einer Röhre kann durch einfaches Wegblasen über das eine Ende zum Ansprechen gebracht werden. In einem so angeblasenen hohlen Schlüssel verhält sich die Luft wie ein am Ende gestrichener Stab. Es giebt jedoch noch viele andere Mittel, die Luftsäule zum Tönen zu bringen. Bei den sogenannten Labialpfeifen trifft ein Luftstrom, der aus einer schmalen Spalte kommt, auf den scharfen Rand des Pfeifenrohrs und versetzt die Luft in diesem in Schwingungen. In den Zungenpfeifen bewegt die ausströmende Luft eine dünne, elastische Metallplatte, die selbst erst auf die Luftsäule der Pfeife wirkt. (S. Orgelpfeifen.) Die sogenannte chemische Harmonica ist eine Röhre, deren Luftsäule durch eine kleine in derselben brennende Gasflamme zum Tönen gebracht wird. Die kleinen Explosionen des Brenners sind hiezu genügend. Endlich kann man in das eine Ende des Pfeifenrohrs einen Stab stecken und diesen streichen; auch dadurch wird bei passender Länge des Rohres und des Stabes die Luftsäule erregt. In allen diesen Fällen verhalten sich beiderseits offene Pfeifenrohre wie beiderseits freie Stäbe; es bilden sich in ihnen 1, 2, 3, 4 Wellenhälften, während die Schwingungszahlen wie 1, 2, 3, 4 wachsen. Die einerseits geschlossenen (gedackten) Pfeifen ahmen hingegen die einerseits geklemmten Stäbe nach. Sie enthalten 1, 3, 5, 7 Wellenviertel und ihre Schwingungszahlen steigen wie 1, 3, 5, 7 Eine offene Pfeife giebt die höhere Octave von dem Klange einer gleichlangen gedackten. — Die Schallgeschwindigkeit in der Luft lässt sich aus der Schwingungszahl und der Länge der Pfeife eben so berechnen wie bei Stäben. Füllt man die Pfeife mit einem anderen Gase als Luft, so kann auch in diesem die Schallgeschwindigkeit bestimmt werden. Um die Schwingungen der Luft in Pfeifen sichtbar zu machen, bedient man sich des bereits mehrmals erwähnten König'schen Brenners. Man durch-

bohrt die Wand der Pfeife, setzt die Haut des Brenners auf die Lücke und beobachtet die Schwingungen der Flamme in einem gedrehten Spiegel. Die Knoten und Bäuche der Pfeife findet man nach Hopkins leicht durch folgendes Verfahren. Man senkt ein Stückchen Papier, auf dem sich etwas Streusand befindet, an einem Faden in die Pfeife. Der Sand hüpft überall, am heftigsten an den Bäuchen; er kommt vollständig zur Ruhe an den Knotenstellen. Bei einer offenen Pfeife, welche ihre einfachste Schwingungsweise hat, finden wir zwei Bäuche an den beiden Enden, einen Knoten in der Mitte. Füllt man eine Glasröhre mit etwas Lykopodium und streicht sie, so geräth auch die Luft derselben ins Tönen. Die Luftwirbel nehmen den Staub mit und bilden die sogenannten Kundt'schen Staubfiguren, aus welchen man die Lage der Knoten und Bäuche der Luft entnehmen kann. In einer langen Glasröhre, die in der Mitte gehalten und gestrichen wird, die also eine halbe Welle enthält, bildet der Staub etwa 16 Abtheilungen, die Wellenhälften der Luft von der Schwingungszahl der Glasröhre entsprechen. Der Schall geht also im Glase während einer Schwingungsdauer der Röhre 16mal weiter als in der Luft. — Derartige Versuche mit Gasen, die in Glasröhren eingeschlossen werden, sind besonders bequem zur Bestimmung der Schallgeschwindigkeit in diesen Gasen. — Fassen wir das über die Schwingungen klingender Körper Gesagte kurz zusammen, so finden wir, dass fast alle Körper nicht blos einen Klang, sondern bei verschiedener Behandlung mehrere Klänge nach einander zu geben vermögen, deren Schwingungszahlen von der kleinsten angefangen wie die einfachen Zahlen 1, 2, 3, 4, 5, . . . oder 1, 3, 5, 7 . . . wachsen. Ausgenommen sind nur die in der Musik gar nicht oder wenig gebrauchten Körper, wie transversal schwingende Stäbe (mit Einschluss der Stimmgabeln), Platten, Glocken u. s. w., bei welchen die Schwingungszahlen der einzelnen Klänge, die sie hören lassen, in keinem so einfachen Verhältniss zu einander stehen. Alle diese einzelnen Klänge, welche an den Körpern nach einander auftreten können, werden bei manchen Erregungsarten auch, wie bei den Saiten bereits bemerkt wurde, zugleich hervorgebracht und zwar je nach Umständen in sehr verschiedener Stärke. Ja es ist der letztere Fall des gleichzeitigen Auftretens der Einzelklänge sogar der gewöhnliche. Dieses Resultat wird für unsere weiteren Betrachtungen sehr wichtig werden. Es sei hier noch gleich bemerkt, dass man den tiefsten Klang eines Körpers seinen Grundton, die höheren Klänge Obertöne nennt. Die stehenden Wellen eines klingenden Körpers setzen die umgebende Luft in Bewegung und bilden in derselben eine fortschreitende Welle. Es handelt sich um die Wirkungen, welche diese Welle ausüben wird, wenn sie andere schwingungsfähige Körper trifft. Was wir bisher besprochen haben, ist analog den Schwingungen des in der Einleitung erwähnten Schiffes und der Erregung fortschreitender Wellen im Wasser. Durch diese Wellen dachten wir uns ein zweites Schiff in Bewegung gesetzt. Das Analogon dieses letzteren Vorganges, nämlich die Erregung eines Körpers durch Schallwellen, das Mitschwingen, Mitklingen, Mittönen, haben wir nun noch zu besprechen. Es ist eine längst bekannte Thatsache, dass über einen Resonanzboden gespannte Saiten oder auf demselben angebrachte Stimmgabeln anfangen zu klingen, wenn ein Klang von genau derselben Höhe angegeben wird, die sie selbst hervorzubringen vermögen. Dessgleichen klingen Gläser, wenn man ihren Eigenton angiebt, und eine Orgelpfeife tönt mächtig, wenn man in die Nähe ihrer Mündung eine schwingende Stimmgabel von derselben Tonhöhe bringt. Werden jedoch von dem Eigenton dieser Körper nur wenig verschiedene Töne erregt, so tritt ein Mitklingen nicht mehr ein. Es handelt sich nun darum, diese Thatsachen zu begreifen. Zu diesem Zwecke gehen wir von einem recht einfachen Falle aus. Wir stellen uns ein gewöhnliches Uhrpendel, also einen schwingungsfähigen Körper, vor. Dieses Pendel kann durch einen einmaligen kräftigen Anstoss in ausgiebige Schwingungen versetzt werden, aber auch durch eine Reihe sehr kleiner Anstösse, die man passend anbringt. Wenn man nämlich das Pendel in demselben Tacte stösst, in welchem es selbst zu schwingen strebt, wenn man also dem Pendel jedesmal, sobald es die Gleichgewichtslage passirt, in der Richtung, in welcher es durchgeht, einen kleinen Anstoss ertheilt, so kann man dasselbe durch sehr kleine Impulse in mächtige Schwingungen versetzen, da die Eigenbewegung fort und fort vergrössert wird. Dies gelingt nicht, sobald man

den Tact der Anstösse von dem Schwingungstacte abweichen lässt. Dann wird die Pendelbewegung bald unterstützt, bald aber wieder gehemmt und es kommt zu keiner ausgiebigen Bewegung. — Aehnlich verhält sich nun eine Stimmgabel. Sie kann durch sehr kleine Anstösse in Schwingungen gerathen, wenn diese nur in ihrem eigenen Schwingungstacte erfolgen. Wir stellen zwei vollkommen gleichgestimmte Stimmgabeln *a*, *b* Fig. 36 auf Resonanzkästchen einander gegenüber, *a* streichen wir mit dem Bogen und löschen den Ton sofort wieder ab. Nichtsdestoweniger hören wir den Ton fort und überzeugen uns durch Betasten, dass nun die Gabel *b* schwingt. Der Versuch gelingt nicht mehr, wenn man den Einklang nur ein wenig stört, indem man an die Gabel *b* etwas Wachs klebt, so dass sie mit der Gabel *a* zusammen gestrichen sehr langsame Schwebungen giebt. Ein Anstreichen der Gabel *a* bringt dann die Gabel *b* nicht mehr zum Tönen. Die Gabel *a* wirkt auf das Resonanzkästchen, dieses erregt einen Schallwellenzug, welcher das Kästchen der Gabel *b* trifft und schliesslich, so gering seine Anstösse auch sind, die Gabel *b* erregt, falls er den richtigen Tact hat. Etwas complicirter als beim Pendel sind die Vorgänge des Mitschwingens, wenn ein Körper von grösserer Ausdehnung durch die Schallwellen in Bewegung gesetzt wird, zumal wenn er mehrere Schwingungsweisen anzunehmen vermag. Eine Saite, die über einen Resonanzboden gespannt ist, kann durch alle jene Klänge in kräftiges Mitschwingen versetzt werden, welche sie selbst gestrichen oder gezupft angiebt. Den Process haben wir uns folgendermaassen vorzustellen. Die Klangbewegung der Luft erschüttert den Resonanzboden, welcher der Luft durch seine grosse Fläche viele Angriffspunkte bietet, der Resonanzboden macht den Steg tactmässig erzittern und letzterer wirkt wie die bewegte Hand am Ende der Kautschukröhre oder wie die Stimmgabel am Ende des Fadens. Es bildet sich aus der directen und reflectirten fortschreitenden Welle in der Saite eine stehende Welle. Damit aber letztere sich ungestört entwickeln könne, müssen die Endpunkte der Saiten Knoten sein können, was eben nur für solche Klänge eintreten kann, die die Saite selbst angiebt. Ganz ähnlich kommt die Resonanz (das Mittönen) einer Pfeife auf einen ihrer Eigentöne zu Stande. Halten wir z. B. eine Stimmgabel an die Mündung einen Pfeife, die den Gabelton unter ihren Eigentönen enthält, so bildet sich auch hier in der Pfeifenröhre aus der directen und reflectirten Welle eine stehende. Die Versuche sind noch instructiver, wenn man hohe enge Gläser statt der Pfeifen anwendet. Die Luftsäule solcher Gläser kann in ihrer Länge abgeändert werden durch Eingiessen oder Abgiessen von Wasser. Man findet nun die grösste Resonanz genau bei einer bestimmten Länge dieser Luftsäule. Nehmen wir eine Stimmgabel von 333 Schwingungen in der Secunde, so ist die entsprechende Wellenlänge, weil der Schall etwa 333 Meter in der Secunde zurücklegt, der $^1/_{333}$ Theil von diesem Weg, also 1 Meter. Auf diese Gabel resonirt ein Glas, dessen Luftsäule $^1/_4$ Meter lang ist, also einer Viertelwelle entspricht. Für eine Stimmgabel von 666 Schwingungen würden wir eine starke Resonanz erst bei einer Luftsäulenlänge von $^1/_8$ Meter, die nun einer Viertelwelle entspräche, erhalten. Die Gläser, welche oben offen, unten geschlossen sind, benehmen sich eben ganz wie gedackte Pfeifen. Ein Glas von $^3/_4$ Meter Tiefe würde ebenfalls auf die erste Gabel, eines von $^3/_8$ Meter Tiefe auf die zweite Gabel anklingen. Hier entspräche die Luftsäulenlänge drei Viertelwellen. Der Leser kann leicht die Betrachtung für beiderseits offene Röhren ergänzen. Man hat diese Thatsachen auch zu einer Theorie der Pfeifen benützt, die sich kurz so fassen lässt. Der Luftstrom am Mundloch übt mannigfaltige unregelmässige Stösse auf die Luftsäule aus. Von diesen Stössen werden nur diejenigen durch Resonanz verstärkt, welche das bereits bekannte Gesetz in ihrem Tacte befolgen. Eine wichtige Anwendung der Resonanzgesetze sind die von Helmholtz angegebenen Resonatoren. Es sind hohle, kugelförmige Kapseln Fig. 37 mit zwei Oeffnungen *a* und *b*, von welchen die letztere an das Ohr gelegt

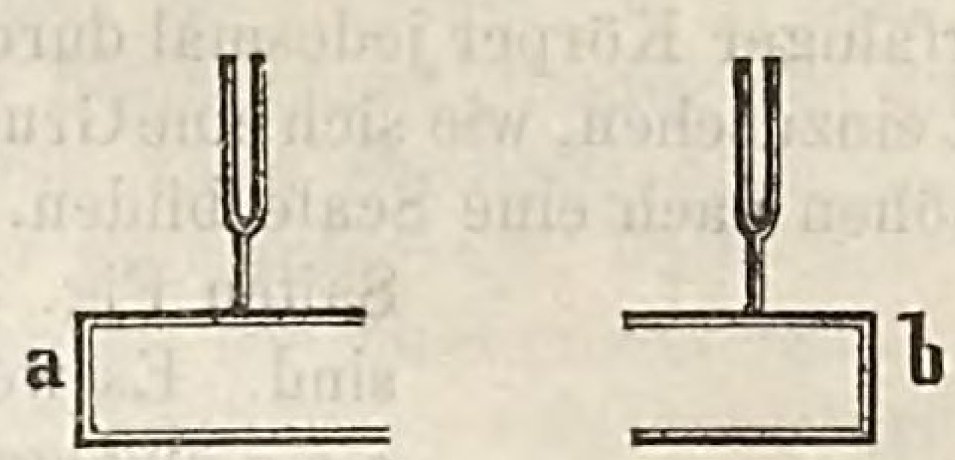


Fig. 36.

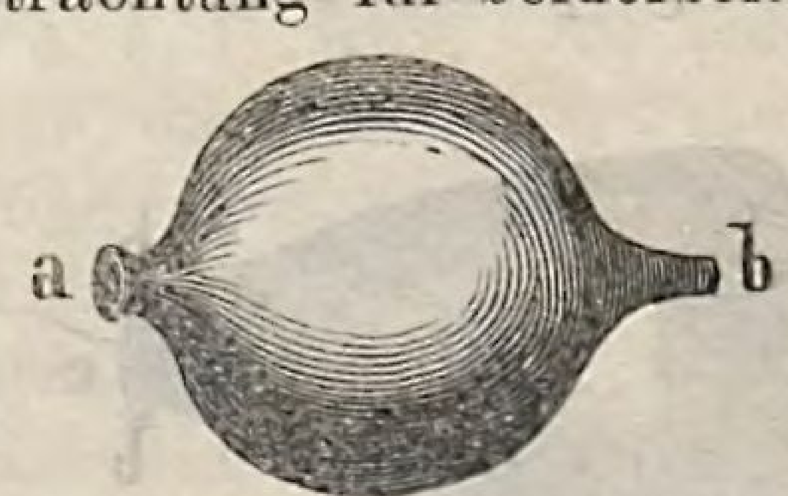


Fig. 37.

wird. Wird der Klang, auf den die Luft der Kugel gestimmt ist, auch nur schwach angegeben, so kommt letztere in starkes Mitschwingen und das Ohr vernimmt diesen Klang sehr deutlich. Gegen alle anderen Klänge verhält sich der Resonator gleichgültig. Ganze Sätze solcher Resonatoren, die auf bestimmte bekannte Klänge abgestimmt sind, geben ein wichtiges akustisches Hilfsmittel zur Untersuchung schwacher, sonst wenig merklicher Klänge. Man kann es als einen allgemeinen Satz aussprechen, dass ein klangfähiger Körper jedesmal durch seinen Eigenton angeregt wird. Es ist nun auch leicht einzusehen, wie sich eine Gruppe klangfähiger Körper verhalten wird, welche ihren Tonhöhen nach eine Scale bilden. Denken wir uns z. B. eine Reihe von Stäben oder Saiten Fig. 38, welche auf die Töne *c*, *d*, *e*, *f*, *g* . . . gestimmt sind. Es werde auf einem musikalischen Instrument der Accord *c e g* angegeben. Jede der Saiten wird sich umsehen, ob in dem Accorde ihr Eigenton enthalten ist, und wenn er sich findet, wird sie mittönen. Die Saite *c* giebt also sofort den Ton *c*, die Saite *e* den Ton *e*, die Saite *g* den Ton *g*. Alle übrigen Saiten bleiben in Ruhe, tönen nicht. Wir brauchen nach einem solchen Instrument, wie das hier erdichtete, nicht lange zu suchen. Jedes Klavier ist ein solcher Apparat, an welchem sich das erwähnte Experiment in ganz eclatanter Weise ausführen lässt. Wir stellen zwei vollkommen gleichgestimmte Klaviere neben einander.

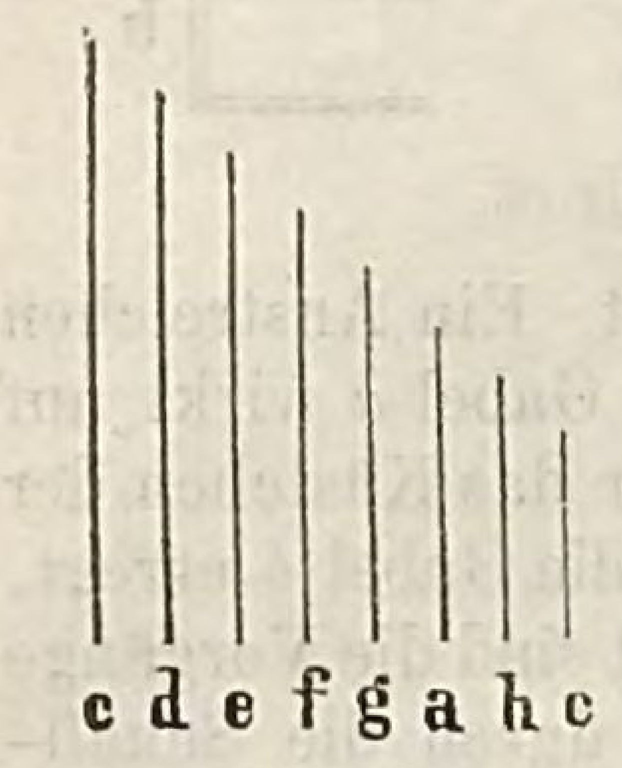


Fig. 38.

Das erste verwenden wir zur Tonerregung, das zweite lassen wir mitschwingen, nachdem wir die Dämpfung gehoben und die Saiten also bewegungsfähig gemacht haben. Jede Harmonie, die wir auf dem ersten Klavier kurz anschlagen, hören wir auf dem zweiten deutlich wiederklingen. Um nun nachzuweisen, dass es dieselben Saiten sind, die auf dem einen Klavier angeschlagen werden und auf dem anderen wiederklingen, wiederholen wir das Experiment in etwas veränderter Weise. Wir lassen auch auf dem zweiten Klavier die Dämpfung nieder und halten auf diesem blos die Tasten *c e g*, während wir auf dem ersten *c e g* kurz anschlagen. Die Harmonie *c e g* tönt auch jetzt in dem zweiten Klavier nach. Halten wir aber auf einem Klavier blos *g*, indem wir auf dem anderen *c e g* anschlagen, so klingt blos *g* nach. Es sind also stets die gleichgestimmten Saiten beider Klaviere, welche sich wechselseitig anregen. Das Klavier vermag jeden Schall wiederzugeben, der sich aus seinen musikalischen Tönen zusammensetzen lässt. Es giebt z. B. einen Vocal, den man hineinsingt, ganz deutlich zurück. Und wirklich hat die Physik nachgewiesen, dass die Vocale sich aus einfachen musikalischen Tönen darstellen lassen. (S. Vocale.) Das für klangfähige Körper aufgestellte Gesetz des Mitschwingens erfährt eine Modification für solche Körper, welche vermöge der grösseren Widerstände, die ihre Bewegung treffen, nicht selbst ausgiebig zu schwingen vermögen. Solche Körper sind z. B. schwach gespannte Häute. Sie nehmen jede Bewegung der Luft ihrer geringen Masse und grossen Oberfläche wegen leicht an, geben aber jede Bewegung wieder sehr leicht an die Luft ab. Solche Körper sind nun nicht so wählerisch in Bezug auf die Töne, durch welche sie sich zum Mitschwingen anregen lassen. Während bei einer Stimmgabel der anregende Ton exact mit dem Eigenton zusammenfallen muss, um ein Mitschwingen zu erregen, kann er bei Häuten in ziemlich weiten Grenzen schwanken; doch sind auch hier noch Veränderungen in der Stimmung an Veränderungen der Stärke des Mitschwingens merklich. — Man kann das Mitschwingen sehr deutlich sichtbar machen. Wenn man eine gespannte Haut mit Sand bestreut, so fängt dieser bei gewissen Klängen an zu hüpfen. Er ordnet sich auch in verschiedene Knotenlinien bei verschiedenen Klängen, indem die Haut als Ganzes oder auch in Partien getheilt mitschwingen kann. Der bewegte Sand bildet die sogenannten Resonanzfiguren. Die gespannte Haut kann auch vertical gestellt werden und man lässt dann ein Pendelchen an derselben herabhängen, welches sie mit seinem Kügelchen berührt. Dieses zeigt dann durch sein Hüpfen die Anwesenheit gewisser Klänge an. Der vollkommenste Apparat zum Sichtbarmachen des Mitschwingens ist der Phonautograph von Scott und König. Eine trichterförmige Blechröhre *a* Fig. 39

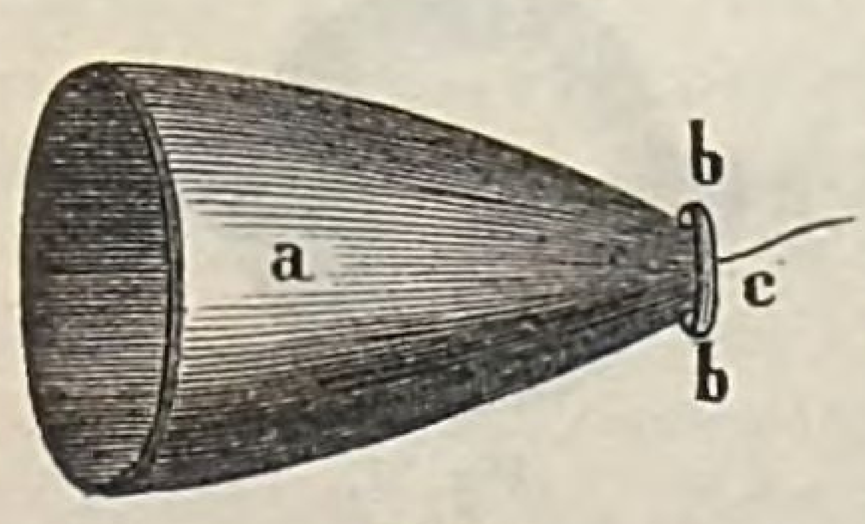


Fig. 39.

ist am weiteren Ende offen, am engeren mit einer dünnen Haut *b b* überspannt, welche durch einige Schrauben angezogen oder nachgelassen werden kann. An diese Haut wird mit einem Stückchen Wachs eine Borste *c* befestigt. Wird nun vor der weiteren Mündung ein Klang erregt, für welchen die Haut empfindlich ist, so sieht man die Borste deutlich schwingen. Zieht man nun ein berusstes Glas an der Borste vorbei, oder dreht man an derselben einen berussten Cylinder, so zeichnet die Borste eine schöne regelmässige Wellenlinie, wie dies die bereits besprochene Stimmgabel gethan hat. Der König'sche Gasbrenner bei *b b* angebracht kann ebenfalls dazu dienen, das Mitschwingen der Haut sichtbar zu machen. Der Phonautograph kann dazu gebraucht werden, die Schallwellen der Luft aufzuzeichnen. Die Zusammensetzung verschiedener Schwingungen, die Schwebungen in der Tonhöhe wenig verschiedener Orgelpfeifen zeigen sich an demselben ganz deutlich. Donders will mit dem Phonautographen sogar verschiedene Curven erhalten haben, wenn verschiedene Vocale vor demselben gesungen wurden. Der Phonautograph wurde hauptsächlich desshalb hier erwähnt, weil er ein Ebenbild des Ohres ist. (S. Ohr.) Der Trichter entspricht der Ohrmuschel, welche die Schallbewegung aufnimmt, die gespannte Haut wird wie das Trommelfell in Bewegung gesetzt. Statt der Borste finden wir an dem Ohr der Säugethiere die drei Gehörknöchelchen, Hammer, Amboss, Steigbügel, welche bei den Vögeln durch ein einziges Knöchelchen, die Columella, vertreten sind. Der Unterschied zwischen Ohr und Phonautograph ist zunächst der, dass die Knöchelchen, welche die Borste vertreten, nicht ihre Bewegung aufzeichnen, sondern die Flüssigkeit des sogenannten Labyrinthes erschüttern, in welcher Flüssigkeit sich die empfindenden Gehörnerven befinden, die von dieser Erschütterung Notiz nehmen. Die Aehnlichkeit zwischen beiden Apparaten wird noch auffallender, wenn man bemerkt, dass sich das Ohr sofort in einen Phonautographen verwandeln lässt. Politzer öffnete das Ohr einer Ente, befestigte an das Gehörknöchelchen eine Borste und liess von dieser Klänge, zusammengesetzte Schwingungen, Schwebungen u. s. w. wie von einem Phonautographen aufschreiben, was auch zur vollen Zufriedenheit ausgeführt wurde. Der Phonautograph leidet an dem Uebelstande, dass er bei einer bestimmten Spannung seiner Haut nur für wenige Töne empfindlich ist. Das Ohr ist darin vollkommener, indem es für eine sehr grosse Reihe von Klängen ausreicht. Dieser Vorzug des Ohres ist zwar noch nicht ganz aufgeklärt, scheint aber darin zu liegen, dass sich das Ohr rasch umstimmen kann. Wenigstens würden durch diese Annahme viele Erscheinungen, deren Besprechung jedoch hier unterbleiben muss, aufgeklärt, wie ich an einem anderen Orte gezeigt habe. Die Flüssigkeit des Labyrinthes, welche von den Gehörknöchelchen bewegt wird, enthält mannigfaltige Gebilde, über deren Bedeutung man nicht im Klaren ist. Unter diesen sind die auffallendsten die sogenannten Corti'schen Fasern der Schnecke (eines Labyrinththeiles). Ueber die Bedeutung der Corti'schen Fasern hat Helmholtz eine Hypothese aufgestellt, die zwar noch manche Schwierigkeiten zu überwinden hat, welche aber doch so geistreich ist und viele Erscheinungen so einfach erklärt, dass sie hier mitgetheilt werden muss. Denken wir uns, die Labyrinthflüssigkeit würde ein Miniaturklavier enthalten, dessen Saiten auf alle hörbaren Töne gestimmt wären, und mit jeder Saite wäre eine Nervenfaser in Verbindung. Die Schallwellen würden durch das Trommelfell und die Knöchelchen auf die Labyrinthflüssigkeit übertragen, daselbst, wenn sie vom Klange *C* herrühren, nur die *C*-Saite ins Mitschwingen versetzen und die zugehörige *C*-Nervenfaser reizen; rührt die Welle vom *E*-Klange her, so bewegt sie die *E*-Saite und die *E*-Faser u. s. f. Kurz, für jeden hörbaren Ton wäre eine Nervenfaser da. Helmholtz meint nun, die Corti'schen Fasern seien solche auf die Reihe der hörbaren Töne abgestimmte und mitschwingungsfähige Gebilde, von denen jedes seine zugehörige Nervenfaser hat. Es würde sich aus dieser Annahme die sofort zu besprechende Thatsache erklären, dass sich die Klänge in der Empfindung so zu sagen nicht vermischen, sondern dass man aus einem Klanggemische immer die einzelnen Klänge heraushören kann. Hiermit wären nun sämmtliche der physikalischen A. angehörige Fragen behandelt, und es bleibt nur noch die Analyse der Gehörsempfindung und die Untersuchung des Zusammenhanges der Empfindungen mit den sie bedingenden physikalischen Prozessen übrig. Die Gehörs-

empfindungen sind äusserst mannigfaltig. Schon die Namen Schall, Geräusch, Getöse, Gepolter, Gerassel, Klang, Ton bezeugen, dass es sehr verschiedene Arten von Gehörsempfindungen gebe. Dem aufmerksamen Beobachter, welcher sein Gehör geübt hat, wird es jedoch nicht entgehen, dass die so verschiedenen Gehörsempfindungen nicht alle gleich einfacher Natur sind, sondern dass einige aus anderen sich zusammensetzen und umgekehrt, einige schon durch das blosse Ohr sich in einfachere Bestandtheile zerlegen lassen. Diejenige Gehörsempfindung, welche sich schon bei oberflächlicher Betrachtung als verhältnissmässig einfach erweist, ist der Klang. Man kann leicht bemerken, dass ein Geräusch eigentlich nichts Anderes sei, als eine grosse Menge sehr verschiedener Klänge, welche fort und fort wechseln. Man hört auch bei nöthiger Aufmerksamkeit aus einem Geräusch deutlich eine Reihe ungleich hoher Klänge heraus, welche rasch stärker und schwächer werden, oder ganz verschwinden, wo dann andere Klänge an ihre Stelle treten, die sich eben so verhalten. Umgekehrt kann man auch ein Geräusch erregen, wenn man viele ungleiche Klänge zugleich erregt und etwa mit denselben noch wechselt. So entsteht entschieden ein Geräusch, wenn man an einer Orgel, Physharmonica oder am Klavier eine grosse Anzahl Tasten ohne Auswahl niederdrückt, von welchen jede einzelne für sich einen Klang giebt. Man kann aus einem solchen Geräusch wieder mit einiger Mühe die Klangbestandtheile heraushören. Im Gerassel des Wagens hört man deutlich viele hohe und tiefe kurz abgebrochene Klänge, welche rasch mit anderen wechseln. Das Gleiche wird beim Rauschen eines Wasserfalls und einer Mühle, beim Geklirre von Gläsern, bei irgend einem Gepolter gelingen. Ein Knall ist ein sehr starker und rasch abbrechender Klang, der meist deutlich eine bestimmte Höhe hat. — Bei der Empfindung *Geräusch* ist die Veränderlichkeit wesentlich.. Die Jedermann bekannte Empfindung *Klang* hingegen kann man sich durch längere Zeit unverändert denken. Das Geräusch wird durch unregelmässige Luftbewegungen bedingt. Damit aber ein Klang entstehe, wie er in der Musik gebräuchlich ist, müssen sich regelmässige Schwingungen durch die Luft zum Ohre fortpflanzen, wie sie von Saiten, Stäben, Pfeifen ausgehen können. Eine schwingende Stimmgabel hat die Schwingungsform 1, eine Saite, welche Grundton und Octave giebt, die Form 2, eine gestrichene Saite 3. Alle diese Körper geben nicht Geräusche, sondern Klänge; bei allen ist die Schwingungsform genau periodisch und regelmässig. Jede Schwingung wiederholt genau die Bewegung der vorigen. Lassen wir aber viele verschiedene Klänge mit ihren regelmässigen aber sehr von einander abweichenden Bewegungen zugleich die Luft durchziehen, so entsteht ein Geräusch und eine sehr unregelmässige Luftbewegung wie 4, Fig. 40. Wenn wir verschiedene Klänge aufmerksam betrachten, so können wir folgende Stücke an denselben unterscheiden:

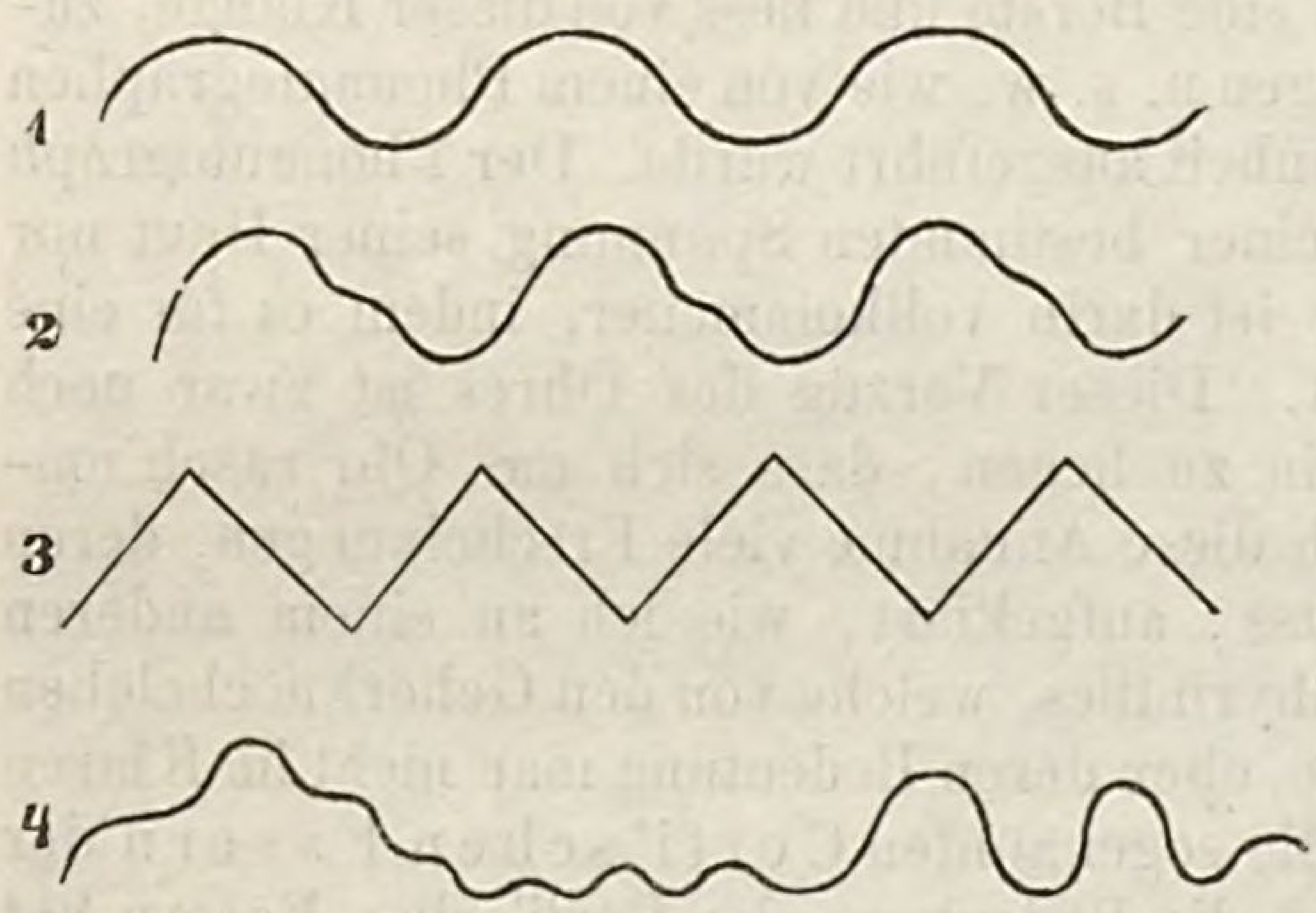
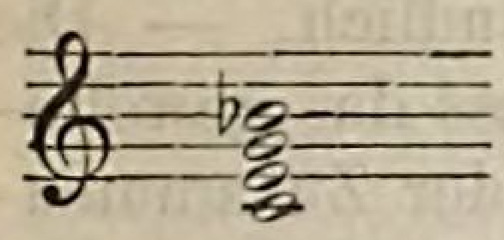


Fig. 40.

1. die Stärke,
2. die Höhe,
3. die Klangfarbe.

Die *Stärke* hängt offenbar von der Grösse der Bewegung, also von der Weite der Schwingungen ab. Die *Höhe* ist, wie bereits bekannt, bedingt durch die Zahl der Schwingungen in der Secunde. Die *Klangfarbe*, durch welche wir den Klang einer Violine von dem einer Flöte oder Menschenstimme unterscheiden, kann nun nur noch von der Form der Schwingungen abhängen. Dieser Punkt ist noch näher zu untersuchen. Es ist bereits erwähnt, dass man aus jedem Geräusch eine grosse Anzahl Klänge herauszuhören vermöge. Dies gelingt leichter oder schwerer je nach dem Grade der Uebung, welche man sich erworben hat. Es gelingt leichter, wenn wenige Klänge zusammenwirken, wie bei einem Musikstücke, schwerer bei einem unregel-

mässigen Geräusch. Es gelingt leichter, wenn die einzelnen Klänge von verschiedener Klangfarbe sind, als wenn dies nicht der Fall ist, leichter z. B. bei einer Orchesteraufführung als bei einem auf dem Harmonium vorgetragenen Musikstück. Schlagen



wir den nebenstehenden Septimenaccord an, so gelingt es dem Geübten sofort, jeden einzelnen Klang aus der Harmonie herauszuhören. Der weniger Geübte kann sich dadurch helfen, dass er den Klang, welchen er hören will, nachschlägt, oder einigemal unterbricht und wieder eintreten lässt, wodurch die Aufmerksamkeit genügend auf denselben hingeleitet wird. Endlich kann man das Gehör unterstützen, indem man einen Resonator zu Hilfe nimmt, der auf den betreffenden Klang gestimmt ist. Die Uebung führt aber noch zu weiteren Resultaten. Auch in jedem musikalischen Klange, welcher von den meisten Musikern selbst für eine einfache Empfindung gehalten wird, hört das wohlgeübte Ohr noch Theile von verschiedener Höhe. Wir wollen diese unterscheidbaren Theile eines Klanges Töne nennen. Wenn man z. B. an dem Klavier Fig. 41 die durch die Marke 1 auf

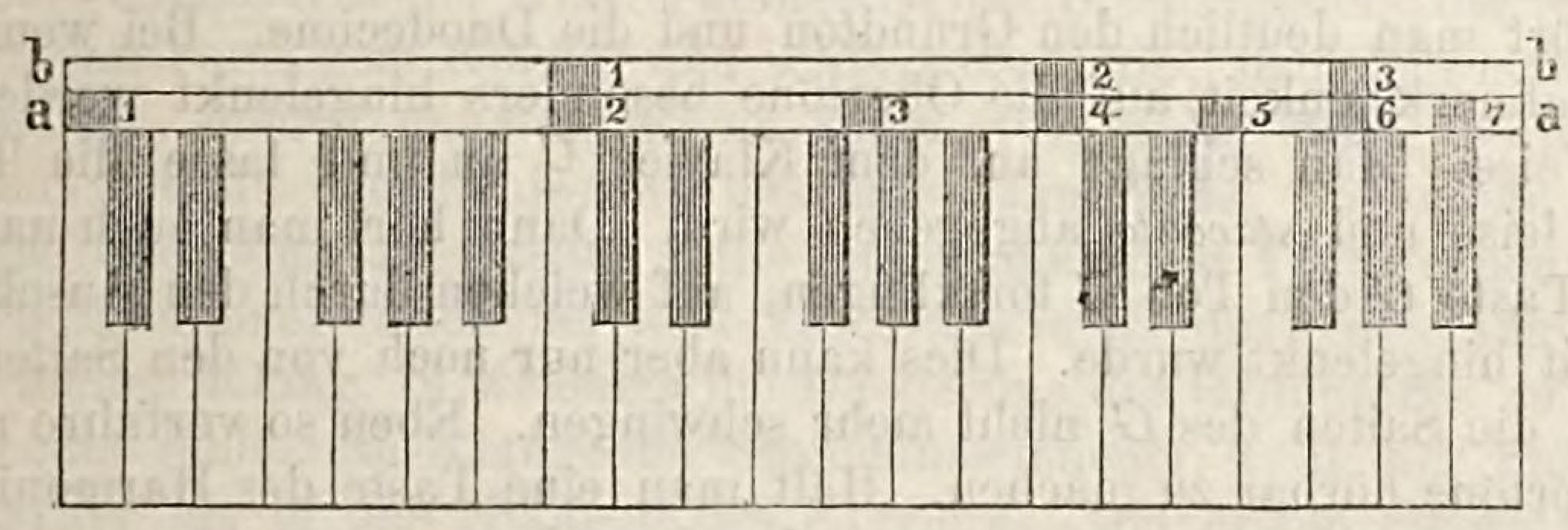


Fig. 41.

dem Streifen *a a* bezeichnete Taste anschlägt, so hört man bei Anspannung der Aufmerksamkeit ausser dem Grundtone, welcher jedem auffällt, noch mehrere höhere und schwächere Töne, zunächst die Octave des Grundtones, welche durch die Marke 2 bezeichnet ist, dann die Duodecime (3), die Doppeloctave (4), die Terz der Doppeloctave (5), die Quinte der Doppeloctave (6), die Septime der Doppeloctave (7), zuweilen auch noch die dritte Octave und die Secunde derselben. Diese sogenannten Theiltöne des Klanges *c* (1) sind meist schwächer als der Grundton, aber doch deutlich hörbar. Es können noch viele höhere Theiltöne vorkommen, als die in der Figur angegebenen, sie sind aber meist schwach und von geringerer Wichtigkeit. Wir bemerken ausdrücklich, dass in jedem musikalisch brauchbaren Klange neben dem Grundtone des Klanges, nach welchem in der Musik die Höhe bestimmt und benannt wird, noch solche höhere Theiltöne oder Obertöne gehört werden. Die Höhe dieser Theiltöne ändert sich mit der Höhe des Klanges (oder seines Grundtones), immer aber bleiben die Intervalle der Theiltöne zum Grundtone des Klanges dieselben. Immer sind es die Octave, Duodecime, Doppeloctave u. s. w., welche als Theiltöne eines Klanges stärker oder schwächer hervortreten. Denken wir uns die Leiste *a a*, an welcher die Marken für die Theiltöne des Klanges *c* angebracht sind, verschiebbar, so zeigt sie stets den Grundton eines Klanges mit seinen Obertönen, an welche Stelle der Claviatur wir sie auch bringen mögen. Ein solches Modell ist nun für den Ungeübten ein sehr zweckmässiges Hilfsmittel zum Studium der Obertöne. Die Thatsache, dass man in dem Klange der musikalischen Instrumente noch Theiltöne von verschiedener Höhe entdeckt, erklärt sich einfach, wenn man mit G. S. Ohm annimmt, dass nur eine einfache Schwingung auch eine einfache Gehörsempfindung, Ton genannt, hervorbringt, die sich nicht weiter zerlegen lässt. Jede Schwingung von beliebiger anderer Form kann aber nach Fourier aus einer Reihe einfacher Schwingungen zusammengesetzt gedacht werden, indem man zu der einfachen Schwingung von gegebener Schwingungszahl andere einfache Schwingungen von 2, 3, 4, 5 . . . facher Schwingungszahl und von der nöthigen Schwingungsweite hinzugesetzt denkt. Solche complicirtere Schwingungen macht nun unter gewöhnlichen Umständen jeder in der Musik gebräuchliche Körper, indem er nicht blos als Ganzes eine einfache Schwingung ausführt, sondern auch zugleich in 2, 3, 4, 5 . . . Theile getheilt einfache Schwingungen

von der 2-, 3-, 4-, 5-... fachen Schwingungszahl. Nimmt man nun die Helmholtz'sche Hypothese hinzu, nach welcher die Corti'schen Fasern aus der zusammengesetzten Schwingung wieder die einfachen Bestandtheile herauslösen, so ist die Thatsache der Zerlegbarkeit der Klänge in Theiltöne leicht verständlich. — Die Klangfarbe eines Klanges beruht nun nach Helmholtz darauf, dass das gewöhnliche Ohr nicht bis zu dieser Analyse fortschreitet, sondern sich mit der Zusammenfassung der Theiltöne, welche bei verschiedenen Instrumenten sehr ungleichstark vertreten sind, in ein Ganzes begnügt. Es giebt keine Klangfarbe mehr, sondern nur Töne von verschiedener Höhe und Stärke, wenn man auf die Theiltöne achtet. Man hört die Theiltöne leichter an Orgelpfeifen als am Klavier. Die offenen Orgelpfeifen lassen in ihrem Klange die Octave, Duodecime, Doppeloctave u. s. w. hören. In dem Klange der gedackten Pfeifen fehlen der 2., 4., 6...., überhaupt alle geradzahligen Obertöne. An letzteren Pfeifen hört man die Obertöne am leichtesten. Man blase eine gedackte Pfeife sehr schwach an, so vernimmt man nur ihren Grundton deutlich. Bei sehr starkem Anblasen wird man fast nur die Duodecime hören, und bei mässigem Anblasen hört man deutlich den Grundton und die Duodecime. Bei weniger Geübten muss die Aufmerksamkeit auf die Obertöne besonders hingelenkt werden, etwa auf folgende Weise. Man schlage auf dem Klavier $\underline{C}$ an und lasse die Taste liegen, während *G* leise und *staccato* angegeben wird. Dann hört man auch nach dem Loslassen der Taste *G* den Ton *G* fortklingen, auf welchen durch den Anschlag die Aufmerksamkeit hingelenkt wurde. Dies kann aber nur noch von den Saiten des $\underline{C}$ herrühren, da die Saiten des *G* nicht mehr schwingen. Eben so verfahre man, um die übrigen Obertöne hörbar zu machen. Hält man eine Taste des Harmoniums mehrere Minuten, so hört man Anfangs meist nur den Grundton, später aber bald diesen, bald jenen Oberton. Das Ohr wird nämlich der Beachtung eines einzigen Tones müde und wendet sich dann unwillkürlich den anderen zu. Resonatoren, welche auf einzelne Obertöne gestimmt sind, haben sich als vortreffliches Mittel bewährt, die Obertöne zu beobachten. Für den Musiker sind jedoch andere Mittel einfacher und bequemer. Das Mittönen der Klaviersaiten lässt sich verwenden, um die Existenz der Obertöne nachzuweisen. Schlagen wir Fig. 41 die Taste *a* 1 kurz an, während nach einander die Tasten *a* 2, *a* 3, ... *a* 7 blos gehalten werden, so hört man die Tasten *a* 2, *a* 3, ... *a* 7 nachklingen. Es muss also die Taste 1 Töne hervorlocken, durch welche die Tasten 2, 3, ... zum Mitschwingen angeregt werden. Dies sind eben die Obertöne. — Umgekehrt, wenn ich 1 halte und 3 kurz anschlage, höre ich 3 nachklingen, so lange ich 1 halte. Ich kann also aus der Saite 1 den Ton 3 allein hervorlocken. Eben so ist es mit den anderen Obertönen. — Die Klangfarbe hängt, wie gesagt, davon ab, in welcher Stärke die einzelnen Theiltöne in dem Klange vertreten sind. Wenn nun zuvor gesagt wurde, dass die Schwingungsform die Klangfarbe bedinge, so ist das insofern richtig, als eben der Gehalt an Theiltönen auf die Schwingungsform von Einfluss ist. Es ist aber nicht so zu verstehen, als ob jede Veränderung der Schwingungsform eine Veränderung der Klangfarbe nach sich zöge. Jede Veränderung der Stärke der Theiltöne ändert die Klangfarbe. Umgekehrt kann aber die Schwingungsform sich einigermaassen ändern, ohne dass der Gehalt an Theiltönen sich ändert und ohne dass also eine Aenderung der Klangfarbe eintritt. So z. B. enthalten beide Schwingungsformen Fig. 42 Grundton und Octave. In 1 beginnen beide Schwingungen ihre Ausweichung aus der Gleichgewichtslage gleichzeitig. Wenn wir nun die Stärke der Theilschwingungen unverändert lassen, dafür aber die Octave um eine Viertelschwingung verspäten, so erhalten wir die Schwingung 2. Beide Formen sind verschieden, entsprechen aber demselben Gehalt an Theiltönen, demnach derselben Klangfarbe. Schon in dem Einsetzen, Abklingen und den begleitenden Geräuschen liegen Merkmale genug, um Klänge verschiedener Instrumente zu unterscheiden und über ihre Herkunft zu urtheilen. Die

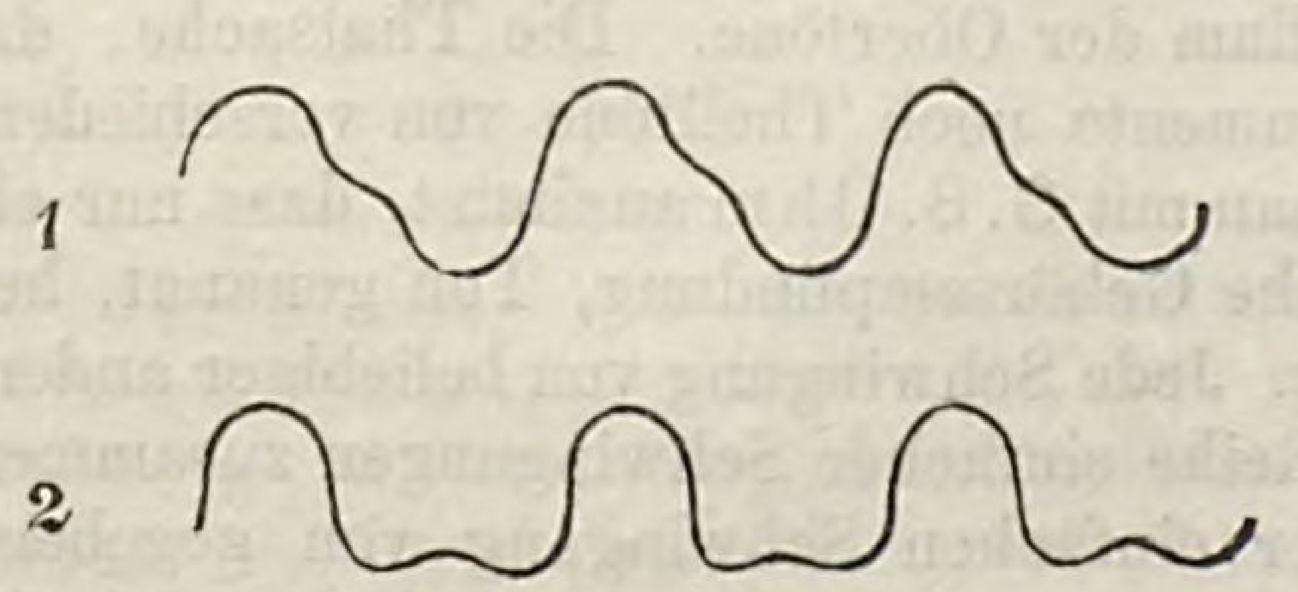


Fig. 42.

Hauptrolle spielen aber immer die Theiltöne. — Wenn man eine bauchige Flasche anbläst, so giebt diese einen Klang, in welchem man ausser dem Grundtone keinen höheren Ton mehr zu entdecken vermag. Einen ebensolchen Klang erhält man, sobald man eine schwingende Stimmgabel vor die Mündung der Flasche bringt, die auf denselben Ton gestimmt ist. Auch gedackte Orgelpfeifen von weiter Mensur geben, schwach angeblasen, einen Klang ohne Obertöne. Alle Klänge, welche ausser dem Grundtone keine Obertöne enthalten, sind dumpf und weich. Die Klangfarbe der Saiteninstrumente ändert sich bedeutend nach der Behandlung der Saiten. Wenn wir eine Saite mit einem Metallstifte reissen, erhalten wir einen klimpernden Klang und hören deutlich neben dem Grundtone viele hohe und starke Obertöne. Der Klang wird weniger scharf, wenn wir die Saite mit den Fingern reissen und gleichzeitig werden die höheren Obertöne schwächer. Einen noch weicheren Klang finden wir beim Anschlag durch einen mit dicken Filzlagen überzogenen Hammer, wie dies am Klavier geschieht. Die Obertöne treten hier noch mehr zurück. Von bedeutendem Einfluss auf die Klangfarbe der Klavierklänge ist die Anschlagsstelle der Saite. Nimmt man einen Hammer aus dem Klavier und schlägt die Saite, nachdem man sie von der Dämpfung befreit, einmal nahe am Ende, dann etwa in der Mitte, so hört man erst eine angenehme, dann eine hohle und näselnde Klangfarbe. Im ersten Falle finden sich zahlreiche Obertöne, im zweiten Falle fehlen nach dem Young'schen Gesetze alle geradzahligen Theiltöne. Auch bei dem Anschlage in $^1/_3$ der Saitenlänge erhält man einen etwas hohlen Klang, in welchem die Duodecime des Grundtones und die Octave dieser Duodecime fehlt. Im Klange der Streichinstrumente, z. B. der Violine, ist der Grundton stärker als in den Klängen des Klaviers. Die ersten Obertöne treten im Violinklange zurück. Die höheren Obertöne sind im Klange der Violine stärker vertreten als im Klavierklange. Die Klangfarbe der Violine erscheint in Folge dessen schärfer als die des Klaviers. Die Klänge enger offener Flötenpfeifen der Orgel weisen die sämmtlichen Obertöne auf, welche oben bezeichnet wurden. Im Klange der gedackten Pfeifen hingegen fehlen die geradzahligen Theiltöne, was denselben hohl erscheinen lässt. Klänge ohne Obertöne sind weich und dumpf. Klänge mit mässigen Obertönen erscheinen voller und angenehmer. Ueberwiegen des Grundtones macht den Klang voll, Ueberwiegen der Obertöne macht ihn leer. Die Beziehungen, in welche musikalische Klänge zu einander treten können und die wir nun zu besprechen haben, sind Beziehungen der Aufeinanderfolge oder melodische, und Beziehungen der gleichzeitigen Verbindung oder harmonische. Beide Beziehungen, die melodischen wie die harmonischen, gründen sich nach Helmholtz's Auffassung wesentlich auf den Gehalt der Klänge an Theiltönen. Ist diese Ansicht richtig, so sind in der Musik nur Klänge mit Theiltönen und nicht einfache Töne, d. h. solche Klänge brauchbar, welche ausser dem Grundtone keine höheren Theiltöne enthalten. Wir besprechen zunächst die melodischen Beziehungen. Wenn zwei Klänge nach einander angegeben werden, so sind entweder die Theiltöne des einen sämmtlich verschieden von den Theiltönen des anderen, oder einzelne Theiltöne des einen Klanges fallen mit einzelnen Theiltönen des anderen zusammen. Diese beiden Fälle erscheinen merkwürdiger Weise auch schon dem minder gebildeten Ohr, welches die Theiltöne nicht einzeln zu unterscheiden vermag, als vollständig verschieden. Haben die beiden nach einander angegebenen Klänge gar keinen gemeinsamen Theilton, so hört man sofort, dass sie einander ganz fremd sind. Klänge mit gemeinsamen Theiltönen erscheinen dem Ohre verwandt auch ohne vorausgegangene Auflösung in Theiltöne. Man hört es den Klängen sozusagen an, dass sie gemeinsame Bestandtheile enthalten. In der That ist die Gehörsempfindung bei zwei solchen Klängen zum Theil dieselbe. Der eine Klang wiederholt einen Theil dessen, was man im anderen schon gehört hat. Wir nennen desshalb Klänge mit gemeinsamen Theiltönen verwandt. Lassen wir auf den Klang *c* den Klang *cis* folgen, so erkennt jedes Ohr diesen Schritt als unmelodisch. Die beiden Klänge haben nichts Gemeinsames, was ihre Verbindung rechtfertigen würde. Die Auflösung in die Theiltöne lehrt in der That, dass beide Klänge vollständig verschieden sind. Die Verwandtschaft zwischen Octave und Grundton fällt sofort auf, sie ist so bedeutend, dass sie sogar zu Verwechselungen führen kann. Man merkt eine Uebereinstimmung

auch dann, wenn die Aufmerksamkeit nicht so weit angespannt ist, um die zusammenfallenden Theiltöne angeben zu können. Stellen wir die Theiltöne der Klänge *C* und *c* zusammen, so finden wir:

1	2	3	4	5	6	7				
C	*c*	*g*	$\bar{c}$	$\bar{e}$	$\bar{g}$	$\bar{b}$				
	c		$\bar{c}$		$\bar{g}$		$\bar{\bar{c}}$	$\bar{\bar{e}}$	$\bar{\bar{g}}$	$\bar{\bar{b}}$
	1		2		3		4	5	6	7

Man sieht sofort, dass drei Paare von Theiltönen, welche neben den Strichen stehen, zusammenfallen. Eine deutliche, wenn auch geringere Verwandtschaft besteht zwischen dem Grundtone und der Quinte. Es fallen, wenn wir uns auf die Betrachtung der sieben ersten Theiltöne beschränken, zwei Paare von Obertönen zusammen. In Fig. 41 ist eine Claviatur dargestellt. An derselben befinden sich verschiebbar zu denkende Leisten *a a*, *b b*, welche mit Marken versehen sind, die immer, wie man sie auch an der Claviatur verschieben mag, die Theiltöne eines Klanges andeuten. Wenn wir die Figur aus steifem Papier ausschneiden und die Leiste *b b* langsam gegen die Claviatur verschieben, während *a a* liegen bleibt, so können wir leicht alle Klänge auffinden, welche mit *c* verwandt sind. Auch die Grade der Verwandtschaft lassen sich feststellen. Führen wir das Experiment wirklich aus. Die Marke 1 von *a* bleibe auf *c*. Der Streifen *b* werde so gelegt, dass auch seine Marke 1 auf *c* fällt. Dann liegen alle Marken übereinander, beide Streifen bezeichnen zwei Klänge, welche im Einklange stehen. Verschieben wir nun *b* so, dass 1 auf das nächste *cis* fällt. Dann liegen alle Marken von *b* neben jenen von *a*, d. h. alle Theiltöne von *cis* fallen neben die Theiltöne von *c*. Die Klänge *c* und *cis* haben also gar keinen gemeinschaftlichen Theilton, sie sind nicht verwandt. Dasselbe gilt auch, wenn *a* 1 auf *c* und *b* 1 auf *d* steht. Die Klänge *c* und *d* sind auch nicht verwandt. Es sei nun *b* 1 bis *es* fortgeschritten. Dann fällt *b* 5 auf *a* 6 und *b* 6 auf *a* 7. Die Klänge *c* und *es* sind also verwandt, wenn auch in geringem Grade, indem die zusammenfallenden Theiltöne hoch und meist sehr schwach sind. So kann man die Verwandtschaftsverhältnisse aller Klänge zu *c* ermitteln. Dieselben Verwandtschaftsverhältnisse würde man aber, wie bei *c*, so auch für einen anderen Grundton bei denselben Intervallen wiederfinden. Die Verwandtschaft der Klänge hängt also von ihrem Intervall ab. Die grösste Verwandtschaft haben solche Klänge, welche in den meisten und stärksten Theiltönen übereinstimmen. Es ist dabei zu bemerken, dass die in der Musik gebrauchten Klangfarben darin übereinstimmen, dass die höheren Theiltöne schwächer sind, als die tieferen. Wenn wir hiernach die Klänge ordnen, welche zu irgend einem Grundtone verwandt sind, so finden wir, von dem verwandtesten Intervall beginnend, ungefähr folgende Reihe:

Octave	grosse Terz
Doppeloctave	kleine Terz
Quinte	grosse Sexte
Duodecime	kleine Septime
Quarte	übermässige Quarte.

Kleine Modificationen in der hier aufgestellten Reihe ergeben sich, wenn man die Unterschiede der reinen und temperirten Stimmung in Betracht zieht, was jedoch an einem anderen Orte geschehen soll. (S. Temperatur.) Durch ihre gemeinsamen Theiltöne also geben sich zwei Klänge dem Ohre als verwandt zu erkennen, und die Verwandtschaft ist es, welche uns veranlasst, diese Klänge melodisch zu verbinden, sie lieber auf einander folgen zu lassen als andere, nichtverwandte. Schon in den Tonleitern, den Grundlagen aller Melodie, werden die Klänge nach dem Princip der Verwandtschaft verbunden und geordnet. Offenbar musste es sich jedem Verfertiger musikalischer Instrumente bald herausstellen, dass gewisse Klänge besser zu einander passten als andere. Erstere wurden dann zu einer Tonleiter verbunden. Helmholtz hat versucht, nach diesem Princip die Entstehung der verschiedenen Tonleitern zu erklären, welche die Geschichte der Musik aufweist. Er stellt sich vor, dass das

anfangs ungeübte Ohr zunächst nur die verwandtesten Klänge aufzufinden vermochte. Erst nach und nach, wenn sich zufällig wenigerverwandte Klänge zusammengefunden hatten, wurde das Gehör so verfeinert, dass auch diese entfernteren Verwandtschaften erkannt und absichtlich benutzt wurden. Helmholtz wirft durch diese Betrachtungen viel Licht auf die Musikgeschichte. Auch bei der gleichzeitigen (harmonischen) Verbindung der Klänge spielen die Theiltöne wieder eine wichtige Rolle. Verwandte Klänge eignen sich zur harmonischen Verbindung und geben angenehme Zusammenklänge, sogenannte Consonanzen. Nichtverwandte Klänge bilden Dissonanzen. Diese Erscheinung erklärt sich durch die bereits besprochenen Schwebungen, auf die wir hier nochmals zurückkommen müssen. Wir haben schon bemerkt, dass die Schwebungen desto schwächer werden, je grösser das Intervall der Töne, durch welche sie entstehen. Die kleinsten Intervalle geben die mächtigsten Schwebungen. Mit der Vergrösserung des Intervalles werden die Schwebungen endlich ganz unhörbar. Diese Thatsache erklärt sich durch die Hypothese über die Corti'schen Fasern. Liegen die schwebenden Töne einander sehr nahe, so werden sie durch Mitschwingen dieselbe Corti'sche Faser zu reizen vermögen. Wie sich nun diese Töne abwechselnd verstärken und aufheben, worin die Schwebungen bestehen, wird die Faser abwechselnd gereizt und in Ruhe gelassen. Geschieht dies rasch, so entsteht der unangenehme Eindruck der Schwebungen, ganz ähnlich wie das Auge beleidigt wird durch den raschen Wechsel von Licht und Schatten, wenn man an einem Gitter vorbeigeht, durch welches die Sonne scheint. Liegen die Töne weit von einander ab, so reizen sie überhaupt verschiedene Corti'sche Fasern und jede von ihnen gleichmässig. Es liegt dann kein Grund vor, die Schwebungen zu empfinden. Die Schwebungen sind, sobald sie etwas rascher werden, etwa 30—40mal in der Secunde eintreten, eine für das Ohr sehr unangenehme Erscheinung. Sie geben dem Zusammenklange etwas Rauhes und Scharfes, ja man kann behaupten, dass alles Unangenehme in der harmonischen Musik von den Schwebungen herrührt. Die Schwebungen sind die Ursache der Disharmonie. Helmholtz war es, der diesen Satz sehr eingehend und mit grosser Gründlichkeit dargethan hat. Schon in einem älteren akustischen Werke (Smith Robert, »*Harmonic's or the philosophy of musical sounds*«, 8. Cambridge 1749) wird die Disharmonie auf die Schwebungen zurückgeführt. Allein diese einfache Lösung des Jahrtausende alten Räthsels wurde fast gar nicht beachtet und Helmholtz ist als der zweite Entdecker dieser Theorie zu betrachten. Der Grad des Unangenehmen der Schwebungen lässt sich natürlich nicht messen und genau angeben. Man kann nur sagen, welche Umstände die Schwebungen ärger oder erträglicher machen. Die Rauhigkeit der Schwebungen wächst mit ihrer Zahl, bis sie etwa 30—40mal in der Secunde eintreten. Noch raschere Schwebungen verlieren wieder an Rauhigkeit, so dass etwa 130 Schwebungen in der Secunde wenig mehr zu merken sind. Die Rauhigkeit wächst mit der Kleinheit des Intervalles. Die kleineren Intervalle geben rauhere Schwebungen in den tieferen Lagen als in den höheren. Im Ganzen geben in den mittleren Lagen nur solche Intervalle, die kleiner als ein Ganzton sind, sehr unangenehme Schwebungen. Lassen wir nicht zwei einfache Töne, sondern zwei Klänge mit einander schweben, so geben nicht allein die Grundtöne, sondern auch die Theiltöne des einen Klanges mit jenen des anderen Klanges Schwebungen. Die Theiltöne desselben Klanges geben mit einander gewöhnlich keine hörbaren Schwebungen, weil die tieferen und stärkeren Theiltöne zu weite Intervalle mit einander bilden. Enthält aber der Klang sehr viele und starke hohe Theiltöne, so liegen diese nahe genug an einander, um merkliche Schwebungen zu geben. Der Klang wird aber dadurch rauh (wie bei den Zungenpfeifen mit aufschlagender Zunge) und für die Musik überhaupt unbrauchbar. Die Schwebungen, welche die Theiltöne zweier Klänge mit einander geben, sind bei hinreichender Aufmerksamkeit gut zu hören. Schlagen wir $\underline{C}$ und $\underline{Cis}$ auf dem Harmonium an, so hören wir den Grundton $\underline{C}$ beachtend die langsamen Schwebungen der Grundtöne. Die Obertöne *C* und *Cis* geben aber auch Schwebungen und zwar (weil ihre Schwingungszahlen doppelt so gross sind) von der doppelten Schnelligkeit wie jene von $\underline{C}$ und $\underline{Cis}$. Fixirt man den dritten Theilton *G*, so hört man auch diesen mit *Gis* schweben und zwar dreimal so schnell als die Grundtöne.

Nach Helmholtz ist nun Consonanz ein Zusammenklang ohne merkliche Schwebungen, Dissonanz hingegen ein Zusammenklang, der durch die entstehenden Schwebungen rauh wird. An den eigenthümlichen Intervallen, welche die Theiltöne eines Klanges zum Grundtone bilden, liegt es, dass nur solche Klänge Consonanzen geben, welche in bestimmten Intervallen zu einander stehen. Dies lässt sich sehr schön nachweisen. Wir verwenden hierzu das Modell Fig. 41. Legen wir zunächst beide Streifen so an, dass die Marken 1 auf *c* fallen und demnach auch alle anderen gleichbezeichneten Marken zusammentreffen. Wir erhalten so zwei Klänge, welche im Einklang stehen. Alle Theiltöne des einen Klanges fallen auf die entsprechenden Theiltöne des anderen. Es können hierbei keine Schwebungen entstehen, wenn nicht jeder Klang für sich schon solche giebt. Dies findet aber bei musikalischen Klängen nicht statt. Sobald wir nun eine Verschiebung der oberen Leiste, eine Verstimmung des einen Klanges, etwa nach aufwärts, vornehmen, fallen jetzt je zwei Theiltöne neben einander. Der erste Theilton von *b* fällt neben den ersten von *a*, der zweite neben den zweiten u. s. f. Die gleichbezeichneten Theiltöne werden also jetzt mit einander Schwebungen geben, deren Rauhigkeit mit der Grösse der Verstimmung zunimmt. Der Zusammenklang zweier etwas gegen einander verstimmter Klänge muss in Folge der entstehenden Schwebungen unangenehm, muss eine Dissonanz werden. Treiben wir die Verstimmung der Klänge gegen einander bis zu einem Halbtonintervall, so werden hier die Schwebungen der wachsenden Schnelligkeit wegen immer rauher. Ueber das Halbtonintervall hinaus wächst zwar noch immer die Zahl der Schwebungen, aber das wachsende Intervall macht nun seinen Einfluss geltend, wodurch die Schwebungen merklich schwächer werden, so zwar, dass bei der Verstimmung um ein Ganztonintervall der Zusammenklang weit weniger unangenehm wird als bei dem Halbtonintervall. Schreiten wir nun bis zu dem Intervall einer kleinen Terz vor, indem wir *a* 1 auf *c* stehen lassen und *b* 1 bis zu *es* verschieben. Wir finden dann folgende Disposition. Die Theiltöne *a* 1, *b* 1 bilden eine kleine Terz, deren Schwebungen schon sehr schwach sind. Dasselbe gilt von *a* 2 und *b* 2, eben so von *a* 3 und *b* 3, so wie auch von den übrigen Paaren gleichnamiger Theiltöne. Ein Ganztonintervall mit etwas stärkeren Schwebungen entsteht blos zwischen *b* 3 und *a* 4, ein Halbtonintervall zwischen *b* 4 und *a* 5. Die Theiltöne *b* 5 und *a* 6 fallen ganz zusammen, eben so *b* 6 und *a* 7, sie können also gar nicht schweben. Das Intervall der kleinen Terz wird also einen noch besseren Zusammenklang geben, als jenes der grossen Secunde, weil die kleineren, stark schwebenden Intervalle der Theiltöne noch weniger vertreten sind. — Nehmen wir von den vielen Intervallen, die wir betrachten könnten, noch einige speciell heraus. Schreiten wir mit der oberen Leiste bis zur reinen Quinte vor. Die Theiltöne *b* 2 und *a* 3 fallen zusammen, schweben also nicht. Eben so fallen *b* 4 und *a* 6 zusammen. Die Töne *b* 3 und *a* 4 treten weit aus einander, schweben also ebenfalls nur schwach. Nur die hohen und schwachen Theiltöne *b* 5 und *a* 7 geben schwache Schwebungen. Die Quinte ist also ein Zusammenklang mit nur schwachen, wenig störenden Schwebungen. Die Quinte ist eine Consonanz. Dies gilt natürlich nur von der reinen Quinte. Eine Verstimmung würde sofort wieder Schwebungen zwischen den Theiltönen *b* 2, *a* 3 und *b* 4, *a* 6 hervorrufen. Die Octave giebt sich sofort als Consonanz zu erkennen. Denn *b* 1 fällt auf *a* 2, *b* 2 auf *a* 4, *b* 3 auf *a* 6. Diese Töne können also nicht schweben. Die übrigen bilden aber genug weite Intervalle, um nicht zu stören; die Octave ist nächst dem Einklange die vollkommenste Consonanz. Im Allgemeinen bewahren die Intervalle auch in höheren Lagen ihren Charakter. Es ist jedoch natürlich, dass der Unterschied zwischen Consonanz und Dissonanz immer geringer wird, je grössere Intervalle wir anwenden, weil die Theiltöne beider Klänge hiermit immer mehr ausser Beziehung treten. Wenn wir also zwei Klänge fort und fort gegen einander verstimmen, so finden wir, dass es gewisse Verstimmungsgrade giebt, bei welchen die Masse der Schwebungen geringer, also der Wohllaut des Zusammenklanges grösser ist, als bei anderen. Dieser Wohlklang ist an bestimmte Intervalle geknüpft. Solche durch den Wohlklang sich auszeichnende Zusammenklänge (Consonanzen) unterscheiden sich durch zwei Merkmale von den Dissonanzen. Einmal sind consonirende Zusammenklänge für das Ohr einfacher, weil einige Theiltöne der beiden Klänge zusammen-

fallen; dann ist, wie gesagt, die Gesammtmasse der Schwebungen bei den Consonanzen weit geringer. Auch die Combinationstöne können auf den Zusammenklang störend einwirken und durch ihre Schwebungen eine Dissonanz hervorbringen. Zwei Klänge ohne Obertöne (Stimmgabeltöne), welche im Intervall einer Octave stehen, machen ihre Verstimmung sofort durch Schwebungen bemerklich. Die Schwebungen entstehen zwischen dem Differenzton der beiden Klänge und dem tieferen Klange. Die Combinationstöne spielen in der Harmonie jedoch nur eine ganz untergeordnete Rolle. Weil die Stärke der Theiltöne auf die Stärke der Schwebungen wesentlichen Einfluss hat, so lässt sich nichts Genaues über den Grad des Wohlklanges einer Consonanz sagen, eine Consonanz lässt sich der anderen gegenüber nicht genau abwägen, so lange uns die Stärke der Theiltöne oder mit anderen Worten die Klangfarbe nicht genau bekannt ist. Der Wohlklang einer Consonanz hängt also wesentlich von der Klangfarbe ab. Alle musikalischen Klangfarben haben jedoch das Gemeinsame, dass die höheren Theiltöne vom siebenten an entweder ganz fehlen, oder doch sehr schwach sind; ferner sind die höheren Theiltöne meist schwächer als die tieferen. Mit Rücksicht darauf lässt sich wenigstens annähernd eine allgemein gültige Reihe der Consonanzen aufstellen, in welcher dieselben ihrem Wohlklange nach geordnet sind. Fangen wir mit der wohlklingendsten Consonanz an, so dürfte diese Reihe etwa folgende sein:

Octave	Grosse Sexte
Duodecime	Grosse Terz
Doppeloctave	Kleine Terz
Quinte	Kleine Septime
Quarte	Kleine Sexte.

Die unteren Glieder dieser Reihe schliessen sich unmittelbar an die Dissonanzen an. Alle bekannten Sätze der Harmonielehre lassen sich, wie Helmholtz gezeigt hat, *a priori* ableiten, wenn man von dem Princip der Vermeidung der störenden Schwebungen ausgeht. Es lässt sich nicht läugnen, dass diese Entwicklung der Harmonielehre die consequenteste ist, welche je versucht wurde. Ausserdem baut man hier nicht auf irgend eine willkürliche Voraussetzung oder auf philosophische Träumereien, sondern auf Thatsachen. Jedermann kann sich durch das blosse Ohr oder mit Hilfe von Resonatoren überzeugen, dass die Schwebungen überall, wo Dissonanz auftritt, ebenfalls vorhanden sind, dass stärkere Dissonanzen stärkere Schwebungen mit sich führen, dass die Schwebungen in jener Zahl und zwischen jenen Tönen auftreten, welche die Theorie bezeichnet. Die zuletzt vorgetragenen Lehren sind zuerst in umfassender und gründlicher Weise auf die Musik angewandt und ausgesprochen in Helmholtz's »Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage einer Theorie der Musik«. 1863. So gross die Aufklärungen auch sind, die wir durch dieses Werk erhalten haben, so ist es doch nicht wahrscheinlich, dass es eine erschöpfende Behandlung selbst der Fundamente der Musiktheorie enthält. Ich selbst habe schon in meiner »Einleitung zur Helmholtz'schen Musiktheorie 1866« mehrere Einwendungen vorgebracht, welche hier nicht wiederholt werden sollen, die aber kaum alle zu ignoriren sein werden. Namentlich wurden einige Erscheinungen erwähnt, welche die Theorie nicht beachtet, die sich in vielen Stücken blos negativ verhält. Ich darf dies vielleicht um so freier aussprechen, als ich durch die Abfassung der erwähnten »Einleitung« eben offen dargelegt habe, dass ich die Helmholtz'sche Theorie für einen sehr bedeutenden Fortschritt halte. Kurz nach meiner »Einleitung« erschien das Werk von A. v. Oettingen (»Harmoniesystem in dualer Entwickelung 1866«), welches ebenfalls Einwendungen gegen die Helmholtz'sche Theorie enthält. Namentlich trifft v. Oettingen in dem Punkte mit mir zusammen, dass er die Helmholtz'sche Theorie blos negativ findet. Es muss noch ein Moment vorhanden sein, welches uns befähigt, unabhängig von den Schwebungen und dem grösseren oder geringeren Gehalt an Theiltönen das Intervallverhältniss zweier Klänge zu erkennen. Dieses Moment halte ich für unbekannt und unerklärt. v. Oettingen findet es in der »Erinnerung«. Der Grundton erinnert an die Theiltöne, welche der Klang enthalten kann, da er sie sehr oft enthält. Umgekehrt erinnert jeder Ton an die Grundtöne, welchen er als Theilton zugehören kann. Zwei Klänge können nun nach v. Oettingen in doppelter Weise

verwandt sein. Zunächst erinnern beide an gemeinsame Grundtöne, welchen beide als Theiltöne zugehören; sie sind tonisch verwandt. Andererseits erinnern beide Klänge an gemeinsame Obertöne, welche beiden als Theiltöne zugehören; sie sind phonisch verwandt. Man kann nun die tonische und phonische Verwandtschaft der Klänge, welche v. Oettingen weiter entwickelt und zur Aufstellung eines sehr schönen und consequenten Harmoniesystems verwendet, als eine sehr interessante Thatsache oder Hypothese auffassen, ohne sich desshalb schon mit v. Oettingen's Erklärung zufriedenzustellen. Die Obertöne, welche einem Grundtone als Theiltöne des Klanges zugehören, findet man mit Hilfe der Leiste Fig. 41. Es sind die Töne von 2-, 3-, 4-, 5-, 6-, 7-, 8-, 9-, 10-, 11-, 12-... facher Schwingungszahl. Die Grundtöne, zu welchen ein Ton als Theilton gehören kann, findet man durch umgekehrtes Anlegen der Leiste, wie dies in Fig. 43 ersichtlich ist. Der Ton 1 kann als

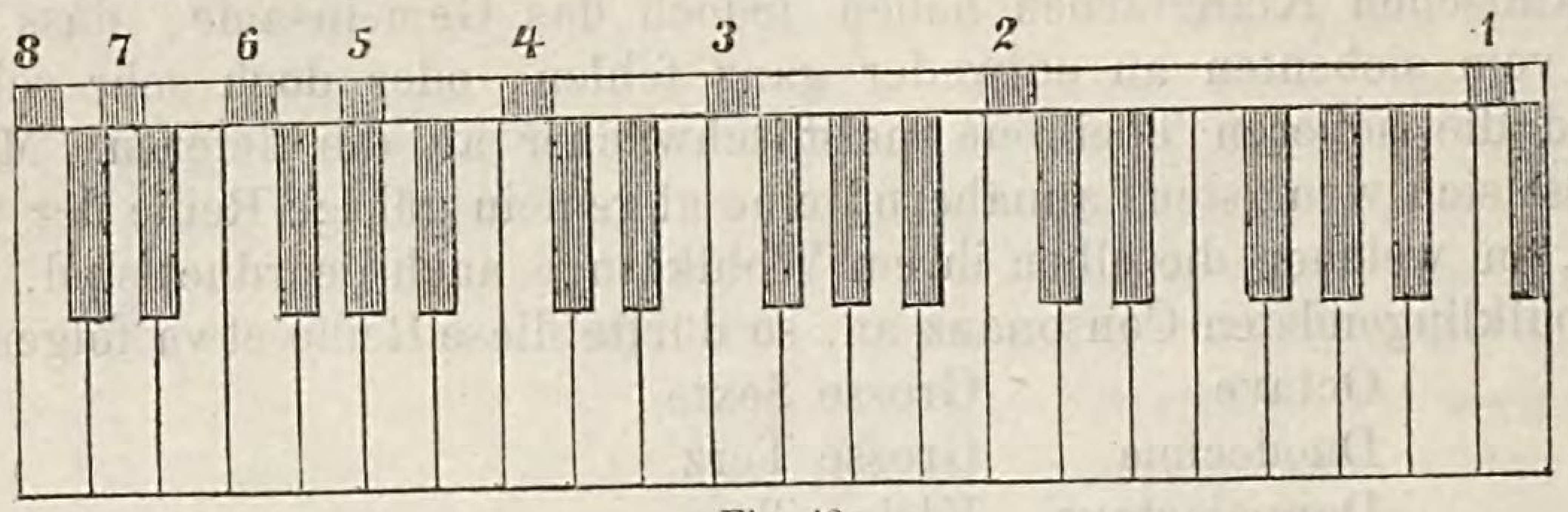


Fig. 43.

Oberton in 2, 3, 4... enthalten sein, er kann als Oberton zu den Tönen von $^1/_2$, $^1/_3$, $^1/_4$, $^1/_5$, $^1/_6$, $^1/_7$, $^1/_8$, $^1/_9$, $^1/_{10}$, $^1/_{11}$... der Schwingungszahl gehören. Die letzteren Töne können wir Untertöne nennen. Die Klänge können also verwandt sein durch gemeinsame Obertöne (phonisch) oder durch gemeinsame Untertöne (tonisch). Je näher der erste gemeinsame Ober- oder Unterton an beiden Klängen liegt, desto grösser ist die Verwandtschaft. Eine einfache Rechnung lehrt, dass die tonische und phonische Verwandtschaft zweier Klänge immer vom gleichen Grade ist. Ein Versuch mit Fig. 41 und 43 führt auf die anschaulichste Weise zu dem gleichen Resultat. Helmholtz hat blos die tonische Verwandtschaft seiner Harmonielehre zu Grunde gelegt. Berücksichtigt man beide Verwandtschaften, so ergiebt sich ein viel consequenterer Ausbau. Das nach der gewöhnlichen Auffassung isolirt und absonderlich dastehende Mollgeschlecht wird, einige geringe Veränderungen zugegeben, welche v. Oettingen für gerechtfertigt hält, das »Spiegelbild« des Durgeschlechtes. Der Durdreiklang entsteht, indem man vom Grundtone zuerst eine grosse, dann eine kleine Terz aufwärts geht. Der Molldreiklang wird umgekehrt gebildet, indem man von der Quinte zuerst eine grosse, dann eine kleine Terz abwärts geht. Der erstere hat aufwärts die Schwingungszahlenverhältnisse 1, $^5/_4$, $^3/_2$, der andere abwärts 1, $^4/_5$, $^2/_3$. Spielt man irgend ein Stück auf dem Klavier und betrachtet das Gespielte im Spiegel, indem man den Spiegel beispielsweise wie in Fig. 44 auf die *D*-Taste setzt, so zeigt der Spiegel eine Transposition aus Dur in Moll oder umgekehrt. In der Figur z. B. erscheint der *E*dur-Dreiklang im Spiegel als *F*moll. Auch geschriebene Noten lassen sich durch den Spiegel transponiren, wenn sie im Bassschlüssel

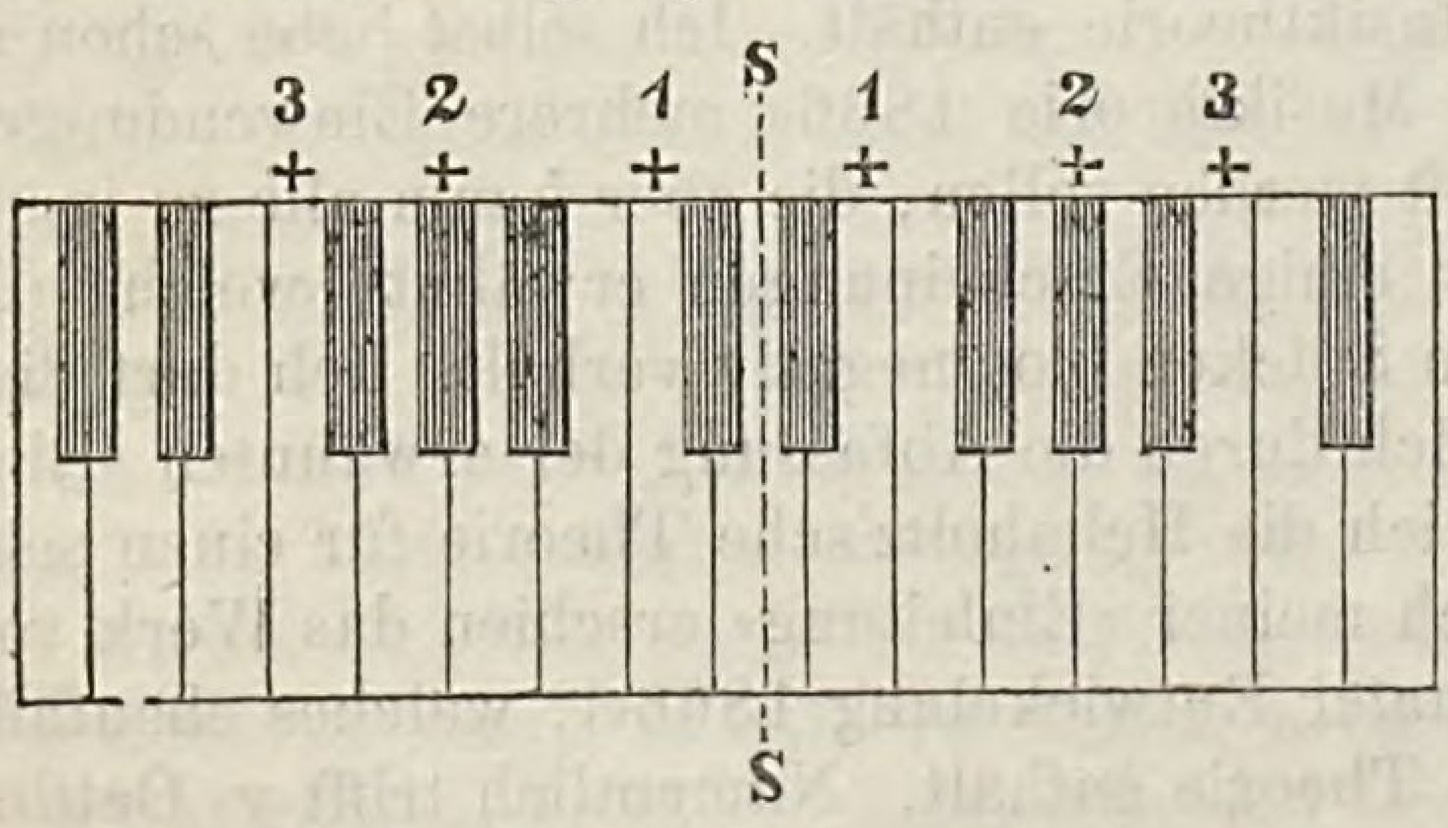


Fig. 44.

gesetzt sind. Setzt man an 1 den Spiegel *S S*, so sieht man in demselben 2 und umgekehrt. Der Bassschlüssel muss desshalb angewandt werden, weil in diesem alle Tonschritte nach oben und unten symmetrisch sind. Man kann auch irgend ein im *F*-Schlüssel geschriebenes Notenblatt umkehren und dann von unten nach oben, von rechts nach links spielen, wobei alle ♭ als ♯, alle ♯ als ♭, weil sie halben



Linien und Zwischenräumen entsprechen, zu behandeln sind. Es sprechen jedoch nicht alle Thatsachen dafür, dass diese Umkehrung durchaus eine vollkommen berechtigte sei. Sie hat vielleicht doch in manchen Fällen mehr Geltung auf dem Papier, als für das Ohr. Man könnte die Sixtinische Madonna, ohne das Geringste an ihrer Schönheit zu ändern, von rechts nach links umkehren, weil wir zwei Augen haben, die nach rechts und links symmetrisch sind. Eine Umkehrung von oben nach unten wäre nicht gestattet. Hätten wir eben so ein Ohr für die Höhe, eines für die Tiefe, so wäre die erwähnte Umkehrung ganz unbedenklich. Der Tonhöhensinn ist jedoch nicht symmetrisch. Auch über die Bedeutung der Dissonanzen hat v. Oettingen andere Ansichten als Helmholtz, die sehr originell und wie mir scheint richtig sind. E. Mach.

Akustik. (Geschichtliche Entwickelung.) Erst seit dem Ende des 17. Jahrh. wird mit dem Worte A. die Lehre alles Hörbaren bezeichnet. Wenn auch dieser Umstand auf eine sehr späte Beachtung jener Lehre hinzudeuten scheint, so beweist doch gerade entgegengesetzt die Geschichte, dass der Schall schon in der allerfrühesten Zeit Gegenstand ganz specieller Forschungen gewesen ist, was uns wohl berechtigt, von einer **Akustik der Alten** zu sprechen. — Wie immer im Leben zunächst das Anwendbare Interesse erregt, so fanden auch wohl zuerst die Schalle, mit einer specialisirenden sprachlichen Benutzung, eine mehr oder weniger musikalische Beachtung. Man nahm dasjenige, was von ihnen länger und in verschiedener Weise schallen konnte, mit besonderem Wohlgefallen wahr, unterschied daran Töne und suchte diese wiederum, vorzugsweise, wohl zunächst zum Ausdruck höherer Erregungen, wie dieselben nothwendig die ersten Gottesvorstellungen begleiteten, entweder mit einzelnen Lauten, Lautsilben, oder mit Begriffen nach einer gewissen Uebereinkunft zu verwenden. Die Anfänge dieser Uebereinkunft bildeten sich nach und nach zu feststehenden Gesetzen aus, welche zu einer bestimmten Lehre des Hörbaren oder dieser Schalle wurden und somit wenigstens einen wesentlichen Theil dieser Wissenschaft nicht allein der geschichtlichen Zeit, sondern schon viel früher — vielleicht schon der Wiege des Menschengeschlechts — als eine ausreichende in ihrer Art angehören lassen. Wenn sich in den ersten geschichtlichen Zeiten auf allen Culturstätten der Erde, sowohl am Hoangho, Euphrat, Ganges, wie am Nil, fast ganz dieselbe Anordnung der Schalle vorfindet, so ist diese Erscheinung wohl nicht dem Zufall zu danken, sondern weist eher auf eine gemeinsame Urquelle hin, welche diese Ordnung erzeugt hatte und dazu nothwendig eine gewisse Lehre vom Schalle gehabt haben muss. Sichere Kunde jedoch von dahingehenden Forschungen nebst Zeitangaben, wann dieselben stattfanden, überliefern uns nur sehr wenige Culturvölker, unter diesen aber die correctesten und umfangreichsten Nachweise einer schon sehr ausgebildeten Lehre des Hörbaren die Chinesen. Prüfen wir daher vorübergehend die uralten Anschauungen derselben über die Schalle, damit wir um so sicherer den Ursprung und den natürlichen Werth späterer Erkenntnisse darnach ermessen können. — Es erscheint wahrscheinlich, dass sich diese conservative Genossenschaft, zugleich für ein sinniges, beschauliches Leben empfänglich, zuerst von der anderen Menschheit getrennt habe, um in Abgeschlossenheit und unberührt von jedem den blossen äusseren Lebensinteressen dienenden Neuerungseifer, das ererbte geistige Gut ihrer Väter zu bewahren und in sich weiter zu entwickeln. Die ältesten Monumente dieses Volkes verzeichnen, dass ihm schon der noch der Sage angehörende Kaiser Fuhi, 3000 v. Chr., bei der Bildung des chinesischen Reiches Gesetze gab, nach denen das Hörbare behandelt werden musste. In denselben bildet alles Hörbare das Reich der Schalle. Hier unterschied man zuvörderst die schon durch sich selbst Freude bereitenden Klänge, und von diesen den musikalischen Ton, als einen genau bestimmbaren Schall. Diesen musikalischen Ton bezeichnete das Gesetz als einen beschränkten Klang, der stets nur die Ausbildung hatte, die ihm der Naturstoff etc., d. h. das ihn erzeugende Material als sein sichtbarer Repräsentant, das Instrument, und das unwandelbare Gesetz, Lü (s. d.) genannt, gestattete. Begrifflich fasste man andererseits diese Schallphänomene als lebendige Wesen auf, die zum Verständniss ihrer Wesenheit nur eine Nacheinanderfolge zuliessen. Da man nun aber dieses Verständniss zugleich durch eine stete innige Vereinigung des Tones mit Worten und Körperbewegungen zu erleichtern suchte, so

wurde hierdurch wieder das Reich der Töne in so weit als Forschungsobject beschränkt, als man nur diejenigen, welche mit Worten verbunden werden konnten, d. h. welche die menschliche Stimme bequem zu erzeugen vermochte, als das ganze Tonreich betrachtete. Dieses Tonreich genau zu ordnen, bot der Seidenfaden ein Material, welches zu überraschenden Resultaten führen musste. Sie erlebten an demselben, dass es in gleicher Länge, Dicke und Spannung den gleichen Ton, und dass die Hälfte desselben die Octave gab. Die Forscher, welche es sich zur Aufgabe machten, die Natur der Töne überhaupt mit aller Aufmerksamkeit zu belauschen, nahmen darauf auch bald die mitklingende Duodecime, Ta-kiuen-këu (s. d.) wahr, und erhielten, indem sie diesen neuentdeckten Ton in die nächste Nähe des Zeugertones, d. h. in die Octave desselben, übertrugen, auf diese Weise die Tonfolge. Dem Scharfsinne der Chinesen entging es nicht, wie die später zu erwähnende Zahlendarstellung der Töne beweist, dass die Tonerzeugung nach unserer Art verzeichnet in folgender Weise stattfand: $F \ldots \bar{c} \ldots \bar{\bar{g}} \ldots \bar{\bar{d}} \ldots \bar{\bar{\bar{a}}} \ldots \bar{\bar{\bar{e}}} \ldots \bar{\bar{\bar{\bar{h}}}} \ldots$ u. s. w. Diese Tonerzeugung, bis in das siebente Glied verfolgt, gab bei der Aneinanderreihung der Töne eine Folge, welche das sechste und siebente Glied so nahe ihrem nächsten Tone schuf, dass man diese als besondere Tonstufen für den steten Gebrauch ausschloss und nur die ersten fünf als Grundtonfolge in der Octave anerkannte, die denn auch durch besondere Namen bezeichnet wurden. Indem man ferner die Quinte selbstständig, durch Aufsetzen des Fingers auf die Saite, mit einem Theile derselben erzeugen lernte, entdeckte man durch Vergleichung des Saitentheils mit der ganzen Saite stets wiederkehrende Verhältnisse der Saitenlängen zu einander. Diese Längenverhältnisse suchte man durch Zahlen auszudrücken, was zu der Bezeichnung der fünf Grundtöne in der Octave durch die Proportionszahlen 1, 3, 9, 27 und 81 führte. Da man nun aber den Anfangston als höchsten auffasste, welchen wir den tiefsten nennen würden, so gab man demselben, da hierdurch auch das Längenverhältniss der Saiten zugleich ausgedrückt ward, diesem Anfangston die Schlusszahl der Proportionszahlen, wonach die Tonfolge sich arithmetisch folgendermaassen gestaltete: Kung (s. d.) $F = 81$; Tsche (s. d.) $c = 27$; Schang (s. d.) $G = 9$; Yü (s. d.) $d = 3$; und Kio (s. d.) $A = 1$. Diesen Proportionsschluss monumental zu verewigen galt die Regel: jede Seidensaite ihres Hauptsaiteninstrumentes, des Kin (s. d.), aus 81 Fäden zu fertigen. Wie werthvoll die alten Chinesen die Entdeckung fanden, durch Theile der Saite die Tonfolge herzustellen, beweisen die goldenen Knöpfchen, welche sie auf die Stellen des Kin setzten, wo die Saite durch Aufsetzen des Fingers die verschiedenen Lüs erzeugte. Diese Wesen (Töne), welche hervorzulocken die goldenen Punkte wiesen, stellte man sich als menschlich zeugungsfähig vor, indem man den Grundton F als Mann und die Quinte c als Weib dachte; wenn man jedoch das Saiten- oder Klangverhältniss des Grundtons zur Unteroctave (chinesische Bezeichnungsweise) seines Weibes c ($C \ldots F$), der Quarte, Schao-kiuen-këu (s. d.), auf das Saiten- oder Klangverhältniss dieser Quinte (c), also des Weibes, zu einem zu suchenden Oberton (G) anwandte, erschuf man einen neuen Mann, der dann mit seinem Weibe (d) diesen Zeugungsprozess fortsetzte. Zur Berechnung dieser Töne in der Octave, um die entstehenden Brüche, deren Behandlung man noch nicht verstand, unwesentlich zu machen, bediente man sich der Formel für die absteigende Quinte: $\frac{9 \times 500}{749}$ ($750 - 1$ als Divisor $= {}^3/_4$ von 1000); und für die aufsteigende Quarte: $\frac{9 \times 1000}{749}$. Die Zeugung bis ins dritte Glied gab die fünfstufige Tonfolge; die weitere Fortsetzung bis ins vierte Glied die siebenstufige, welche unserer diatonischen Scala gleich war; und die Fortsetzung bis ins siebente Glied die zwölfstufige Tonfolge, welche unserer chromatischen Tonleiter entsprach. Jede Tonfolge wurde besonders benannt: die fünfstufige die fünf Töne; die siebenstufige die sieben Vorzüglichsten; und die zwölfstufige die zwölf Lü. Letztere Tonfolge praktisch darzustellen hielt man für eine grosse Kunst, indem man, um den ähnlichen

Stufen eine Gleichheit zu geben, die reinen Intervalleindrücke fast unmerklich ändern musste, wie es heute noch unsere Klavierstimmer machen. Diese Tonverhältnisse arithmetisch zu geben war den alten Weisen nach allen genaueren Angaben in den Ueberlieferungen, trotz der grössten Bemühungen, nicht gelungen, indessen behaupten doch die heutigen chinesischen Gelehrten, dass dieselben von ihrèn Voreltern arithmetisch erkannt, ausgedrückt und somit auch weiter praktisch ausgenutzt seien. Die erste Berechnung der Lü, wie deren Benennungen, welche symbolische Anspielungen auf die verschiedenen Operationen in der Natur waren, fanden auf Befehl des Kaisers Hoangti, 2360 v. Chr., durch den Gelehrten Lynglün (s. d.) statt. Der Grundton des chinesischen Musiksystems (f), welcher dem mittleren Sprachton abgelauscht und somit nach dem Sprachton des Einzelnen kleinen Veränderungen unterworfen war, wurde durch denselben Gelehrten für das ganze Reich auf 982 Fen, 92 Ly und 750 Hao, d. h. 998,7 Linien im Yo (s. d.) festgestellt. Mehr hierüber sieh unter »Chinesische Musik«. Hier zum Schluss nur noch die Uebersicht, Benennung und Zahlenbezeichnung der Lü, der Vorzüglichsten und der fünf Töne:

Benennung der zwölf Lü;	deren Benennung,		deren Zahlenausdruck,		der sieben Vorzüglichsten;	und der fünf Töne.
	deutsch,	romanisch,	überhaupt,	in der Octave,		
Hoang-tschung	f	fa	$f = 81$	$f = 81$	Kung	Kung
Ta-lü	fis	fa♯		$fis = 76$		
Tay-tsü	g	sol	$\overline{\overline{\overline{g}}} = 9$	$g = 72$	Schang	Schang
Kia-tschung	gis	sol♯		$gis = 68$		
Ku-si	a	la	$\overline{\overline{\overline{\overline{a}}}} = 1$	$a = 64$	Kio	Kio
Tschung-lü	ais	la♯		$ais = 60$		
Jüi-piu	h	si		$h = 57$	Pien-tsche	
Lin-tschung	c	ut	$\overline{\overline{c}} = 27$	$\overline{c} = 54$	Tsche	Tsche
Y-tse	cis	ut♯		$\overline{cis} = 51$		
Nan-lü	d	re	$\overline{\overline{\overline{d}}} = 3$	$\overline{d} = 48$	Yü	Yü
U-y	dis	re♯		$\overline{dis} = 45$		
Yng-tschung	e	mi		$\overline{e} = 43$	Pien-kung	

Diese klare Lehre vom Schall, welche ausser dem heutigen Tonmaterial, der diatonischen und chromatischen Tonleiter, beinahe als Vorstufe zu diesen eine fünfstufige Tonfolge in der Octave für den gewöhnlichen Gebrauch geschaffen hat, verbreitete sich in Asien und Europa, jenachdem es die Lebensweise, Wanderung und Kenntniss der einzelnen Völker gestattete; jedoch verlor sie selbst die Ahnung einer wissenschaftlichen Begründung. Nur was der Cultus pflegte, wurde fortvegetirend der Nachwelt eine schwache Leuchte, welche ihr den allmäligen Verlust dieser Frucht der ersten Geistesanstrengungen auf dem naturhistorischen Felde der Lehre vom Schall zu verfolgen gestattet. — Schauen wir nun nach den Ufern des Euphrat. Dieser Tummelplatz verschiedener Geschlechter und Völker hatte seine erste vorgeschichtliche semitische Staatenbildung ungefähr 2200 v. Chr. begonnen und forderte zur Sicherstellung dieses durch die Natur wenig geschützten Landes die Kraft seiner hervorragendsten Geister. Keines der erst in neuester Zeit entdeckten Monumente der ersten geschichtlichen Epoche dieser Culturstätte berichtet über Musik Etwas, was selbst nur einen geringen Anhalt zu Vermuthungen über die hier gepflegte Lehre vom Schall böte. Da nach allen historischen Andeutungen die Pflege des Gesanges zum Cultus dieser und der benachbarten Länder gehörte, so spricht die grösste Wahr-

scheinlichkeit dafür, dass die Octave auch hier als Normaltongrösse schon in frühester Zeit gebraucht wurde. Ein indessen hier sich später an einzelnen Orten anhäufender Ueberfluss hatte die Entfaltung eines üppigen Wohllebens zur Folge, das von der auf keiner besonderen Lehre basirenden Musik nur in so weit Notiz genommen zu haben scheint, als sie sich eignete, ein wesentliches Moment zu pomphaften Schaugeprängen der Mächtigen oder zu verweichlichenden Situationen des gesellschaftlichen Lebens zu sein. (S. Assyrische Musik.) — Die nachdrängenden arischen Völkerschaften dagegen, die ihre Wanderungen nach Südosten gelenkt und in den von Gebirgen, Meer und Wüsten geschützten Ländern am Indus und Ganges, 2000 v. Chr., sichere Wohnstätten erreicht hatten, wandten unstreitig eine grössere Aufmerksamkeit der aus ihrem Ursitze mitgebrachten Lehre vom Schall zu, insofern sie sich sogar darin gefielen, ihre primitive fünfstufige Tonfolge in der Octave nicht allein andauernd zu pflegen, sondern sogar dieselbe zu einer phantastischen Nachbildung der sie umgebenden üppigen Natur zu verbilden. Die fabelhaften Berichte über die grosse Zahl gebräuchlicher Tonarten Berath's und des Buches »Soma« übergehend, verzeichnen wir nur die des Buches »Narayan«, das uns sechs Haupttonarten, Rajas, und dreissig Nebentonarten, Rajinas, als die Grundlage der indischen Musik kennen lehrt, von welchen das Buch »Soma« berichtet, dass wenigstens zwölf Tonarten die fünfstufige Tonfolge ganz rein darstellten, nur mit verschiedener Stellung des Anfangstones. (S. Indische Musik.) — Ueber die Schalllehre der nach Europa gewanderten arischen Völkerschaften besitzen wir keine sicheren historischen Quellen. Nur am Gestade des atlantischen Meeres findet sich die uranfängliche Schöpfung, die fünfstufige Tonfolge, in starrester Form. Jahre der Unterweisung bedurfte der Suchende, ehe ihm die Tongebäude des Cultus etc., vom Munde des Eingeweihten übergeben, treu aufzufassen möglich war, und in heiliger Ehrfurcht wagte Keiner, an den ererbten Tonreigen, vielweniger an der Urregel selbst, eine Aenderung vorzunehmen. Als die Producte eines späteren Zeitgeschmacks diese Reliquien der Urzeit umwucherten und eine entwickeltere Tonlehre dieselben sogar in deren letzten Zufluchtsstätten, Schottlands öden Thälern, zu vernichten drohte, geschah es endlich, doch erst am Ende des vorigen Jahrhunderts, dass der letzte Pfleger jenes uralten musikalischen Vermächtnisses mit seinem Erbtheil zu seinen Ahnen herabstieg. Die am Ganges reich verzierte und die am atlantischen Gestade in starrer Urform angewandte fünfstufige Tonfolge in der Octave berechtigt wohl zu der Annahme, dass beide Völker ihre gleiche Tonfolge derselben Urquelle entnommen hatten; was aber den Umstand betrifft, dass sowohl Inder, wie Celten, Metall zu den Saiten ihrer Hauptinstrumente, der Vina (s. d.) und der Harfe (s. d.) von jeher verwandten, so liesse sich die Ursache dieser Uebereinstimmung wohl darauf zurückführen, dass beide Völker bei ihrem mehr kriegerischen Leben schliesslich dem dauerhafteren Material den Vorzug geben mussten. — Die Bewohner der uns bekanntesten Culturstätte der alten Welt am Nil scheinen die Nachkömmlinge einer der ersten Familien zu sein, welche sich von der Urgesellschaft getrennt hatten, insofern Alles bei ihnen: Cultus, Sitten, Kleidung, Lebensweise etc., den Charakter einer gewissen Urwüchsigkeit zeigt. Mehr als anderswo hatten sich in diesem durch die Natur fast abgeschlossenen Lande die regsten Geister vorzüglich mit dem beschäftigt, was dem Menschen nützlich war, besonders mit der Erforschung der Naturkräfte. So war auch das Tonreich von den Weisen Aegyptens zunächst nicht allein so weit erforscht und festgestellt worden, als es im Umfang der menschlichen Stimme lag, wobei sie dasselbe noch, und zwar wohl mehr für den gewöhnlichen Gebrauch, in die engeren Grenzen von Tetrachorden (s. d.) brachten, sondern auch, indem sie jedem Körper einen bestimmten Ton als zueigen überwiesen, vermittelst der Töne eine einfache, einheitliche Auffassung der ganzen Schöpfung erstrebten. (S. Sphärenscala.) Eben so finden sich für ihre Bemühungen, einen Mittelton praktisch zu construiren, von dem aus sich das angewandte Tonreich reguliren musste, mehrfache Andeutungen bei den älteren Schriftstellern. (S. Ôth-Aleph.) — Wie die Chinesen eine in sich abgeschlossene Schalllehre ausbildeten, indem sie die Töne als zeugende Wesenheiten durch fast immer mit diesen vereinte erläuternde Worte in Quintenfolgen 2 : 3 (fünfstufige Tonfolge in der Octave) entwickelten, und wie

andererseits die benachbarten Culturstätten nur die äussere Form dieser Wissenschaft bewahrten; so gewahren wir bei den Aegyptern eine Entwickelung der Lehre vom Schall, welche die Töne als eng mit den Sprachlauten verschmolzene Naturproducte ahnte und diese endlich in Quartenfolgen 3 : 4 (siebenstufige Tonreihe in der Octave) aufbaute, deren Anfangstöne sie vom Himmel zu empfangen vermeinten. Mystische Vorstellung des Tones selbst auf der einen Seite und die Auffassung desselben als ein durch den Himmel bestimmtes Naturproduct auf der anderen schuf hier aus der Schalllehre eine mehr religiösen und ethischen Zwecken als einer wahren akustischen Wissenschaft dienende Symbolik, gewissermaassen ein Mährchen von Tönen und Klängen, das zwar den Geschlechtern der Kindheit genügte, jedoch einer höheren Erkenntniss weichen musste, als man vor Allem den Ton, von jeder sprachlichen Bedeutung getrennt, einzig und allein in seiner natürlichen Ursache zu erfassen begann. — Diese Fortschrittsstufe in der Schalllehre betraten die Griechen. »Durch die Freiheit, welche in Griechenland stets regierte, erhob sich, wie ein edler Zweig aus einem gesunden Stamme«, sagt Winckelmann in seiner Geschichte des Alterthums, 1764, sehr wahr, »das Denken dieses Volkes, bei dem ein weiser Mann stets der geehrteste war.« Jeder Weise lehrte seine Erkenntnisse zur höchsten eigenen Befriedigung, und Ehre Jedem, der sich nach ihnen sehnte, und so führte dieses Verlangen nach einer Welterkenntniss — vielleicht schon durch die ersten Anfänge der Atomlehre (vgl. Strabo *Geogr.* I. 16) — die Griechen schon früh auch auf Wege des Denkens, die eine richtige Vorstellung von der Schallbildung anbahnten. Zuerst mögen asiatische Sang- und Klangfreuden, durch Phönizier vermittelt, in Hellas einen freieren Gebrauch der Schalle veranlasst haben; eine mehr wissenschaftliche Bestimmung derselben trat hier wohl erst mit den aegyptischen Einwanderern Kekrops, Danaus etc. ein. Die Töne, wie im Mutterlande, zu den Sprachlauten in eine nähere Beziehung zu bringen, erlaubte ihnen die Structur der griechischen Sprache nicht, und so mochten die Töne, je nach ihrer Stelle und nach ihren Intervallen, und zwar im Einklange (1,8 oder $\bar{8}$), nur noch bestimmten Vorstellungen und Gemüthsstimmungen dienstbar geblieben sein. Besonders sagte der griechischen Denkweise das Tetrachord als Normaltongrösse zu und weckte als eine aegyptische Erfindung schon früh die Begierde, die Weisheit des geheimnissvollen Pharaonenlandes genauer kennen zu lernen. Pythagoras, der Sohn des etrurischen oder thuscischen Künstlers Mnesarchus, 534 v. Chr. geboren, hat sich für immer das grosse Verdienst erworben, die zerstreuten Funken der erlöschenden aegyptischen Musikwissenschaft gesammelt, geordnet und selbstständig erweitert zu haben. Er schuf den Griechen für das Reich der Töne neue Richtpunkte, Con- und Dissonanzen, welche er mittelst des Monochords (s. d.) feststellte. Diese Richtpunkte des pythagoräischen Systems vereinigten die Erkenntnisse beider Völkergruppen, Asiens und Afrikas: Einklang, Octave, Quinte und Quarte, und erfüllten Lehrer und Schüler mit so hohem Entzücken, dass sie sich für berechtigt hielten, die vier ersten Zahlen des Zahlensystems, durch welche sie diese Richtstufen arithmetisch darzustellen vermochten, und zwar: 1 : 1 = Prime; 2 : 1 = Octave; 3 : 2 = Quinte; 4 : 3 = Quarte, die heiligen Viere zu nennen. Diese abstracte Zahlenmusik, welche die heiligen Vier als ersten Sonnenblick einer neuen Aera schuf, hatte in ihrem nächsten Gefolge: 5 : 4 (die grosse Terz) = 80 : 64, welche Pythagoras auf 81 : 64, also zu gross, und 6 : 5 (die kleine Terz) = 30 : 25, welche er auf 32 : 27, also zu klein, feststellte. Diese die weitere Entwickelung der Tonlehre so hemmenden Feststellungen entsprangen aus dem wohl allen griechischen Gelehrten eigenen Fehler: »in Beziehung auf die Natur mehr nach einem eingebildeten System zu urtheilen«. Pythagoras, treu der aegyptischen Auffassung den tiefsten (schwersten) als höchsten Ton annehmend, fühlte die Nothwendigkeit, in der Octave einen Abschluss zu gewinnen (sieben Laute der Aegypter), und fügte, um dies auf legalem Wege zu erlangen, d. h. ohne die gebräuchliche Normaltongrösse zu ändern, zwei verbundenen Tetrachorden oben einen Ton (προσλαμβανόμενος) hinzu (s. Beisp. a. folg. S.) und erweiterte den vor-Solon'schen, wahrscheinlich der aegyptischen Ton- und Lautverschmelzung entsprungenen Brauch, die Töne durch Lautzeichen zu notiren. Der Drang zum Schaffen und Erforschen in der

$A = 9216$
$H = 8192$
$c = 7776$
$d = 6912$
$e = 6144$
$f = 5832$
$g = 5184$
$a = 4608$

Blüthezeit Griechenlands, 440 v. Chr., trieb die Philosophen, mit Hilfe des Monochords der Saite immer kleinere Intervalle abzulauschen, die dann, genau berechnet, dem Ohr und der Stimme zur Auffassung und Wiedergabe empfohlen wurden. Das Tetrachord, aus eingelebter Hochachtung fast für heilig gehalten, wagte Niemand in seiner Form anzutasten; um aber die neuen Entdeckungen der Lehre vom Schall zu verwerthen, änderte man die Mitteltöne desselben und erfand dadurch neben dem diatonischen das chromatische und enharmonische Klanggeschlecht. Als jedoch das ohnehin schon schwache Band zwischen Musik und Sprache sich noch mehr löste, ja die erstere sich sogar von der Poesie zu emancipiren strebte, und die Bacchanalien in lärmenden Freiheitshymnen auf der Gasse die ersten Keime einer gänzlich unabhängigen Tonfreude pflegten, während die Theoretiker sich lediglich noch darin gefielen, die Intervalle auf tausendfache Weise zu zergliedern, war auch der Boden des anfänglich so fest geregelten Tongebäudes für immer unterwühlt. Aristoteles, 350 v. Chr., parallelisirte das Tetrachord und die Octavengattung und erlaubte sich schon die Frage: »Warum singt man zugleich nur in demselben Tone oder in dem des Diapason (8) und höchstens in dem des Disdiapason (8), nicht auch in dem der Diapente (5) und des Diatesseron (4)?« — welche Frage, unsere Harmonie ahnend, derselben auch endlich die Weltthore öffnete; und Aristoxenus, 320 v. Chr., der alle Phasen der Forschung praktisch durchgemacht — denn ausser der Aufstellung von sechs gleichen ganzen und zwölf gleichen halben Tönen in der Octave (erste Temperatur) hatte er zur festen Normirung der Klanggeschlechter sogar dreissig Theile im Tetrachord angenommen, wovon zwölf auf einen ganzen und sechs auf einen halben Ton kommen sollten, deren Unterscheidung mit dem Ohre gewiss stets ein Problem bleiben wird — sprach sogar als Hauptgrundsatz der Tonlehre aus, dass nur dem Ohre das Entscheidungsrecht über das musikalisch Richtige und Schöne zustehe. Vor Allem aber wurden die weiteren Producte der pythagoräischen Lehre vom Schall, wie die Tropen oder Modi (s. d.), aus welchen sich als Auserwählte unser Dur und Moll später absonderte, und die anderweitigen Tetrachordbestimmungen nach und nach zu Gegenständen der verschiedensten Anschauungen und Deutungen, welche über 1000 Jahre die Geister bewegten, wobei endlich die Aristoxenische Anschauungsweise über die Pythagoräische siegte und die Lehre vom Schall, d. h. die Tonlehre, den Händen empirischer Forscher zur Fortbildung überantwortete. Alexander der Grosse, 356—336 v. Chr., der durch Aufstapelung der gesammten bekannten orientalischen Wissensdocumente den Weisen einen Centralisationspunkt in Alexandrien geben wollte, an dem ein schnellerer und sichererer Fortschritt im Erkennen möglich wäre, erschuf gerade in diesem Stapelplatz ein neues Babel, von wo aus verhältnissmässig nur wenige Schriften der alten Weisen über den Erdkreis zerstreut und zum Samen der Wissenserkenntnisse späterer Geschlechter wurden; dieses war aber auch für unsere Specialwissenschaft, die Lehre von dem Hörbaren, der Fall und daher zugleich die Veranlassung, dass sich in derselben eine neue Anschauung von den hörbaren Naturerscheinungen entwickelte und so **die Entwickelung der modernen Akustik** vorbereitete. — Besonders war dieses seit der Römerherrschaft und deren Untergang geboten. Rom, das sich das grosse Weltreich Alexanders allmälig angeeignet hatte, duldete zwar daheim die fremden Künste und Wissenschaften (s. Geschichte der Musik), hatte jedoch in seinen steten politischen Wirren, wie in seinen späteren Kämpfen des Heiden- und Christenthums keinen Drang, Sorge für die Erhaltung der alten Wissens- oder Kunstdocumente zu tragen, soweit diese nicht einem äusserlichen Prunke dienten. Die Folge davon war, dass mit seinem Sturze endlich auch viele Schriften der Alten, welche specieller die Schalllehre behandelten, verloren gehen mussten. Erst mit der Einführung der Klöster durch St. Benedict, 543 n. Chr., im Abendlande, entstanden Aufnahmestätten, wohin sich die noch zerstreut vorhandenen Wissensdocumente aus früheren Zeiten vor dem gänzlichen Untergange bergen konnten, und an welchen nach Kenntnissnahme derselben eine Pflege und Fortbildung der alten Weisheit möglich war. Mit dem 8. Jahrhundert n. Chr. besass das bereits in feste Staaten geordnete Europa solche Pflegestätten fast überall, welche Karl der

Grosse in seinem Reiche besonders unterstützte; leider war dies Interesse für die alten Wissensschätze kein dauerndes. In den folgenden Jahrhunderten, bis zum 13., versank Europa fast in eine geistige Finsterniss, welche auch das speciellere Wissen vom Hörbaren zudeckte. Nur die Araber, 600—1220 n. Chr., sammelten die vorzüglichsten Wissensreste und förderten somit auch denjenigen, der sich auf das Akustische bezog. Die hervorragendsten Geister dieses Wüstenvolkes vereinten auf den assyrisch-medisch-persischen Bildungsstätten jedoch die Regeln der griechisch-semitisch-aegyptischen Lehren vom Schall mit ihren Calcülen, die sich mehr oder weniger in der Feststellung der kleinsten Tonstufen — halbe, Drittel- und Vierteltöne — in der Octave kundgaben, ähnlich den griechischen Bemühungen im Tetrachord. Als überhaupt die tendenziöse Musik an dieser Urculturstätte verschwunden war und in einem neuen kräftigen Anlauf ein Fortschritt erstrebt wurde, konnte dieser besonders nur darin die Anerkennung der späteren abendländischen Akustiker finden, dass er Saiteninstrumente von vollkommnerem Bau, namentlich Bogeninstrumente, schuf und dem Abendlande zuführte. — Im Abendlande selbst machte sich in der älteren Geschichte der Wissenschaften und Künste, und somit auch in der Schalllehre, mehr oder weniger nur eine gewisse Befangenheit in alten, noch dazu nicht verstandenen Theoremen bemerkbar; ein Streben nach neuen Erfahrungen und Erkenntnissen zeichnete nur wenige Forscher aus. Den hohen Werth solcher Erfahrungen und Erkenntnisse lernte man erst schätzen, als Franz Baco, 1560—1626, den Satz für die richtige Naturforschung bewiesen hatte: »Man muss erforschte Thatsachen sammeln, um eine rationelle Naturlehre aufstellen zu können«. — Wie schon bei den Griechen in der Zeit des Verfalls Philosophen und sogenannte Musiker, Anhänger des Aristoxenus, unterschieden wurden, so war die Erforschung der Tonlehre auch in der Zeit des Mittelalters und später fast nur in den Händen von Praktikern, d. h. Laien, deren einziger Compass durch das Tonmeer das ihnen innewohnende Tongefühl war, während die Philosophen sich nur nebensächlich mit der Entdeckung der Ursachen hörbarer Naturerscheinungen etc. besonders befassten. Beide jedoch, Laien wie Philosophen, bedienten sich stets, wenn sie sich um die Feststellung der Töne bemühten, des aegyptisch-griechischen Vermächtnisses, d. h. des Monochords. Die späteren Naturhistoriker dagegen, welche sich mit der Erforschung der Ursache des Schalls beschäftigten, fanden in den Bewegungsgesetzen der Körper auch zugleich für die Schalllehre die maassgebenden Regeln, welche zwar vorläufig hier Nichts zu einer weiteren Erkenntniss beitrugen, doch allmälig diese anbahnten. — Verfolgen wir in Kürze die Entdeckung der Bausteine zu dem Bau der modernen Lehre vom Schall. — Schon sehr früh, durch Moschus, der über 1200 v. Chr. lebte, hatte bei den Philosophen die Hypothese von untheilbaren kleinen Körpertheilchen, Atomen, als elementaren Bestandtheilen des Alls sich entwickelt, welche durch Gassendi, geb. 1592 n. Chr., und fast alle späteren Akustiker in ihren Systemwirkungen zur Erklärung schallender Bewegungen angewandt wurde, welche Erklärungsweise die atomistische genannt wurde; dieser Art der Naturerklärung steht zwar die dynamische von Kant, geb. 1729, entgegen, hat aber bis heute der atomistischen nicht den Vorrang abgewinnen können, weil nach der dynamischen Theorie sich exacte mathematische Bestimmungen viel schwerer oder gar nicht aufstellen lassen. Schon Franz Baco hatte Vorschläge gemacht, die Schallgeschwindigkeit zu messen, jedoch erst Gassendi und Mersenne verwertheten dieselben. Der achtzehnjährige Galilei, 1564—1642, beobachtete eine sich bewegende Lampe, die in der Kirche zu Pisa von einem Gewölbe herabhing, welche ihn auf den Isochronismus der Pendelschwingungen führte. Speciell für die Schalllehre ist seine hierdurch hervorgerufene Parallele zwischen den Bewegungsgesetzen der Schalle, den Schwingungen der Saiten und den Pendelschwingungen von Bedeutung. Vgl. »*Discorsi e Demonstrazioni matematiche*«, 1638. Otto v. Guerike, 1650, entdeckte die Luftpumpe und wies vermöge derselben nach, dass in einem luftleeren Raume es keine Schallwirkung giebt, der Körper mithin selbst schallend ist und durch seine Oscillationen auch die Luft, welche dem Ohre diese Oscillationen vermittelt, dazu macht. Descartes, 1596—1650, erforschte besonders die Gesetze der Licht-

bewegungen und fand: dass die Fortbewegung des Lichtes geradlinig stattfindet; dass der Reflexions- dem Einfallswinkel eines Lichtstrahls, der auf eine Ebene in schiefer Richtung einfällt, gleich ist; dass verschiedene Medien den Lichtstrahl vom geraden Wege ablenken etc., — welche Regeln man auch bald als geltend für den Schall anerkannte. Mersenne, 1588—1648, der sich schon sorgfältigerer Forschungen im Gebiete der Lehre vom Schall befleissigte, wies mit Sicherheit nach, dass die Tonhöhe durch die in einer Zeiteinheit zurückgelegte Anzahl Vibrationen der Saite etc. bedingt ist, wesshalb man, da später nicht mehr, wie bei den Alten, die Saitenlänge zur Feststellung der Tonhöhe, sondern die von Mersenne eingeführte Zählung der Schwingungen angewandt wurde, diesen auch den Vater der modernen Schalllehre nannte. Sauveur, 1653—1716, entdeckte, dass jeder klingende Körper ausser seinem Grundton, der vom ganzen Körper erzeugt wird, noch andere Töne, Obertöne, verursache, welche von einzelnen für sich in besondere Schwingungen versetzten Theilen desselben hervorgebracht werden: er fand sich auch veranlasst, dem damaligen Zeitgeschmacke für griechische Bezeichnungen huldigend, statt der Benennung »Lehre vom Schall« zuerst das Wort Akustik für dieselbe zu gebrauchen. Die nach Baco's Grundsätzen aufgefundenen Erfahrungssätze der Akustik hatten sich in dieser Zeit schon so gehäuft, dass Geister wie Newton, 1642—1727, und Euler, 1707—1783, sich auf Grund derselben schon Schlussfolgerungen erlaubten; sie berechneten nach den Pendelbewegungen der Lufttheilchen die Geschwindigkeit des Schalles. Bald jedoch zeigte die Erfahrung, dass hierbei ein Irrthum obgewaltet hatte. Laplace, 1734—1815, entdeckte denselben, indem er fand, dass die bei der Friction frei werdende Wärme von den oben erwähnten Gelehrten nicht beachtet worden war. Aus der Hypothese von der Bewegung der Atome suchte man in dieser Zeit die Wellenbewegung, also auch die der schallenden Luft, zu erklären, und fand diese Erklärung in Huyghens und Euler eifrige Verbreiter. — Ganz verschieden von den Philosophen entdeckten die Praktiker des Mittelalters durch kühne Versuche ein fast ganz neues Wissensfeld der Tonlehre. Es ist wohl nicht mehr zu bestreiten, dass die Alten bei ihrer Kenntniss des Symphonischen dasselbe auch in der instrumentalen Begleitung ihrer Gesänge (vgl. die Angaben R. Westphal's hierüber) angewandt haben; die einheitliche Auffassung ihrer Sprachmelodik dagegen durfte durch eine harmonische Mehrstimmigkeit in unserm Sinne nicht gestört werden, und so lässt sich auch hieraus erklären, warum selbst Aristoteles einen dahin gehenden Gedanken nur als eine kunstphilosophische Frage behandelte. Erst zu Plutarch's Zeiten, 50 v. Chr., und später finden wir Andeutungen, dass Zusammenklänge im Gesange — Quinten und Quarten — versucht wurden; ja, Gaudentius, wahrscheinlich zwischen 150—200 v. Chr. wirkend, spricht sogar schon von der Anwendung der zwischen der Symphonia und Diaphonia stehenden Paraphonia — Quarte und Siebente oder Quinte und Siebente —, doch ohne die Angabe, wann dieselbe zu gebrauchen sei. Indessen mussten alle weiteren Fortschritte in der Behandlung des Symphonischen, wie in der weiteren Entwickelung des dem griechischen Chorgesange entsprungenen gefühlten Tones (s. d.), in den Stürmen der Ereignisse bis 400 n. Chr. fast gänzlich unterbleiben. Erst lange Zeit nachher theoretisirte man wieder Zusammenklänge, doch nunmehr mit einem entschiedeneren Erfolge, da bereits die antike Auffassung der Musik, wonach diese in ihrer mehr oder weniger sprachlichen Bedeutung eben nur die 1, 8 oder $\bar{8}$, den Einklang, als Regel gestattete, längst geschwunden war. Zuerst spricht in seinen musikalischen Schriften Isidor, der als Bischof von Sevilla 636 starb, von zweitönigen Zusammenklängen im Gesange und zählt als dazu geeignet fünf Consonanzen auf: 1+8, 1+$\bar{8}$, 1+5, 8+5 und 8+4. Wahrscheinlich blieb diese theoretische Feststellung anfangs ohne jegliche praktische Verwerthung, wie die in den Schriften des flandrischen Mönches Hucbald, 840—930, verzeichneten Normen des Organums. Zwar bereicherte derselbe die Consonanzen noch um die sechste: 1+4 und gestattete die 2 und 3 im Durchgange, doch die Einförmigkeit in der Fortschreitung dieser Zusammenklänge befriedigte, trotz der Neuheit dieser Erscheinung, doch wohl nicht auf die Dauer. Hucbald stützte seine Theorie noch fast ganz auf die griechi-

schen Monochordbestimmungen, die den durch einen Ganzton getrennten Tetrachorden entsprachen:

c		*d*		*e*		*f*		*g*		*a*		*h*		*c*
1		$^9/_8$		$^{81}/_{64}$		$^4/_3$		$^3/_2$		$^{27}/_{16}$		$^{243}/_{128}$		2
	$^9/_8$		$^9/_8$		$^{256}/_{243}$		$^9/_8$		$^9/_8$		$^9/_8$		$^{256}/_{243}$	

so dass die Quinte und Quarte rein, alle anderen Intervalle aber ausser der Secunde zu gross waren. Dieser Tonleiter schob man noch als Quarte von *f* die Septime *b* $= ^{16}/_9$ ein, welche Scala bis ins 16. Jahrhundert hinein, also selbst während der Blüthezeit des Contrapunktes in den Niederlanden selbst, in Gebrauch blieb, bis unsere moderne sie gänzlich verdrängte. Bald jedoch wurde man in der Zusammenstellung von Klängen kühner. Franco v. Cöln, gestorben 1083, theilte schon die Consonanzen in drei Classen, und die Dissonanzen in zwei:

Consonanzen			Dissonanzen	
Vollkommene	Mittlere	Unvollkommene	Unvollkommene	Vollkommene
Einklang	Quinte	Grosse } Terz	Kleine } Sexte	Secunde
Octave	Quarte	Kleine } Terz	Grosse } Sexte	Septime.

Joh. de Muris, gestorben 1370, rechnete schon den Einklang, die Quinte und die Octave zu den vollkommenen, und die grosse und kleine Terz so wie die grosse und kleine Sexte zu den unvollkommenen Consonanzen. Hiermit war das Verhältniss 5:4, die grosse Terz, in der Umkehrung die kleine Sexte, und das Verhältniss 6:5, die kleine Terz, in der Umkehrung die grosse Sexte, praktisch eingeführt und das pythagoräische Vermächtniss verworfen, das sich ausser den alten kosmologischen und theosophischen Anschauungen vorzugsweise dem Charakter des griechischen Gesanges anzupassen hatte und daher für eine freie Entwickelung der späteren Harmonie unzulänglich war. Dieser Gewaltstreich der Praktiker rief bei den Franzosen die Erfindung des sogenannten Fauxbourdon, dreitönigen Zusammenklanges, hervor, indem sie mit der Prime die grosse Terz und grosse Sexte zusammen sangen. Beide Arten Zusammenklänge, Organum und Fauxbourdon, fanden durch ihre Uebertragung auf das die religiösen Gesänge der Christenheit leitende Instrument, Orgel (s. d.), in dem Register derselben, der Mixtur (s. d.), eine Verewigung. Der bald darauf auftauchende Mensuralgesang, das Discantiren, und der sich daraus entwickelnde Contrapunkt schufen die stete, freieste Abwechselung in den Folgen von Zusammenklängen, in denen man eine Harmonie der Töne unter sich erstrebte. — Bis hieher war die Pflege harmonischer Tonverbindungen Eigenthum der kirchlichen Gesangschulen gewesen, doch in dieser Zeit scheint das Monopol von diesen gewichen und auf das Volk im Allgemeinen übergegangen zu sein, so dass an Stelle der Mönche später die Laien traten, welche sich besonders der Ausbildung einzelner Zweige der Tonkunst befleissigten. Wir erwähnen nur beispielsweise der Entwickelung des sich fast bis zur höchsten Blüthe entfaltenden gefühlten Tones im 14. Jahrhundert durch die Italiener, welche noch bis heute diesen als ihr Eigenthum betrachten können, so wie der fast mannigfaltigsten Combinationen von Zusammenklängen durch den Contrapunkt im 15. Jahrhundert. Besonders die letzterwähnten Bemühungen führten Zarlino, gestorben 1599, auf die Einführung des viertönigen Zusammenklangs, des Septimenaccordes. — Wenn auch selbst bis hieher noch immer die wissenschaftliche Begründung der Tonfolge in der Octave nach griechischem Muster versucht wurde, so hatte dies doch nur sehr geringen Einfluss auf das Thun der Praktiker, wenn wir nicht die bis zu Ende des 16. Jahrhunderts sich bemerkbar machende Terzenscheu als Folge dieses Einflusses annehmen wollen. Die Freude an der Tonwirkung, welche durch den Choralgesang ganz besonders gefördert wurde, forderte bald auch eine tonempfindende Behandlung der Polyphonie. Indem man sich eine immer grössere Freiheit in den Toncombinationsfolgen erlaubte, die der Einzelne gleichsam im Dunkeln tastend und nur durch das ihm innewohnende Tongefühl geleitet schuf, machte man denselben Fortschritt vom Einfacheren zum Zusammengesetzteren, wie in der Anwendung der Con- und Dissonanzen, — was jedoch eine Häufung mechanischer

Regeln veranlasste. Diesen Regeln eine systematische Folge zu geben, bemühten sich fast gleichzeitig zwei Praktiker, Rameau, 1722, und Tartini, 1724, indem sie eine sogenannte Theorie der Musik herausgaben. Ersterer basirte seine Theorie der Zusammenklänge, Harmonie, auf das Phänomen der Mitklänge und Letzterer auf das der Combinationstöne, wodurch sie wenigstens ihre Lehre als einen Ausfluss der modernen naturwissenschaftlichen Forschungen darzustellen sich bemühten. Was nun den Umfang des Tonreiches betrifft, so hatte die höhere Kunst bis dahin fast immer die Grenzen des griechischen Musiksystems streng innegehalten, die sie nur nach der Höhe um eine Octave, das Bereich der Sopranstimme, überschritt, während die Instrumente, bisher nur stets Begleiter der Gesangstimmen in derselben Tonhöhe, in diesen ihre Regulatoren fanden. Die Ausbildung einer wenn auch nur hie und da selbstständigen Instrumentalmusik erweiterte jedoch das Tonreich mit der Zeit fast um zwei und eine halbe Octave nach der Höhe, und um ebensoviel nach der Tiefe. Dies, wie die Entstehung der Oper, das sich entwickelnde Virtuosenthum, sodann aber auch die akustischen Forschungen weckten, besonders im 18. Jahrhundert, die Sucht nach Erfindung neuer Tonwerkzeuge, wovon jedoch nur wenige sich bis zu uns erhalten, oder zur Vervollkommnung der schon vorhandenen beigetragen haben. Besonders bemerkenswerth ist unter den letzterwähnten Bemühungen die Vervollkommnung des Klaviers (s. d.), dessen Erfindung ins elfte Jahrhundert gesetzt wird. Die moderne Ausbildung dieses Tasteninstruments verdanken wir vor Anderen dem praktischen Musikheroen Joh. Seb. Bach, 1685—1750, der besonders die Stimmung desselben in gleichschwebender Temperatur (s. d.) zu seinen Tonschöpfungen als Nothwendigkeit beanspruchte. Man hörte zu Seb. Bach's Zeiten als letzten Nachhall vergangener Herrlichkeit nur noch in älteren Glockenspielen die pythagoräischen Terzen — die grosse = 81 : 64 und die kleine Terz = 32 : 27 —. Calvisius, gestorben 1617, hatte, wie auch später Keppler, 1630, als einzig anwendbar für feste Tonreihen eine ungleichschwebende Temperatur bestimmt und diese Annahmen beherrschten noch die Gemüther der Praktiker und Naturforscher, als Seb. Bach seine kühne Anordnung traf und daher viele Streitigkeiten veranlasste. Jedoch dessenungeachtet, und trotz der noch lange nach Seb. Bach gemachten neuen Erfindungen (siehe Kirnberger), welche die ungleichschwebende Temperatur erhalten sollten, fand Seb. Bach's Meinung über die Stimmung der gebräuchlichen Tasteninstrumente eine immer allgemeinere Verbreitung, bis sie sich endlich ganz einbürgerte. — Die Musikgeschichte der christlichen Zeit zeigt, dass die gesonderten Bemühungen der Philosophen und Praktiker mit Glück und Fleiss ihre Aufgabe verfolgten und zu neuen naturhistorischen Entdeckungen in Bezug auf das Hörbare gelangten, welche dem Alterthume mehr oder weniger unbekannt waren. Die Erfahrungen waren gleich Werkstücken zu einem grossen Bau bereit, jedoch nach dem verschiedenen Ermessen der einzelnen Philosophen in den Werken derselben zerstreut, so dass man dem gemäss die einzelnen Gesetze der Akustik theilweise bei der Lehre von der Bewegung der Körper, theilweise bei der Lehre vom Licht, oder gar bei der Lehre von der Luft verzeichnet fand. Erst Chladny, 1756—1827, nachdem er verschiedene kleinere Schriften, z. B. »Die Theorie des Klanges«, 1787 etc., veröffentlicht hatte, baute in seiner »Akustik«, 1802, dieser Specialwissenschaft der Tonschwingungen einen eigenen Tempel, indem er alle Bausteine vergangener Zeiten sammelte und neue Entdeckungen denselben hinzufügte, in welchen die Gesetze und Erfahrungen der **modernen Akustik** jedem Wissbegierigen in klarster und bündigster Fassung beisammen zugänglich sind. — In neuester Zeit ist noch die Organisation des Ohrs von den Anatomen, besonders von Johannes Müller, 1801 bis 1859, so vielfach untersucht und beleuchtet worden, dass sich die Entdeckungen auf diesem naturhistorischen Gebiete, vor Allem durch die Consequenzen, welche Helmholtz aus ihnen zog, zu einem besonderen physiologischen Wissenszweige der A., der »Lehre von den Tonempfindungen« (s. d.), erweiterte. Hiernach sondert die Neuzeit die Erkenntniss des Hörbaren in eine Lehre der Tonempfindungen und eine Lehre der Körperbewegungen, welche Tonempfindungen hervorrufen, oder Akustik im engeren Sinne. C. Billert.

Al (ital.) und *A la* (franz.), s. A, Präposition.

Ala, Giovanni Battista, geboren zu Monza im J. 1580, ein zu seiner Zeit berühmter Organist und Componist, fungirte in ersterer Eigenschaft an der Servitenkirche zu Mailand, wo er bereits 1612, im 32. Lebensjahre, starb. Er war einer der ältesten Operncomponisten Italiens und zwei seiner Opern, nämlich »*Armida abbandonata*« und »*L'amante occulto*«, sind 1625 zu Mailand im Druck erschienen. Gleichfalls nach seinem Tode, der beste Beweis für die seine Lebzeiten überdauernde Achtung und Verehrung, erschienen gedruckt vier Bücher ein- bis vierstimmiger *Concerti ecclesiastici* seiner Composition, so wie zweistimmige *Madrigali* und *Canzonette*. Andere seiner Werke finden sich noch zerstreut in italienischen Bibliotheken und zeigen überwiegend einen wirklich bedeutenden Kunstwerth.

A la mesure (franz.), nach dem Tacte, so viel wie *a tempo* oder *a battuta* (s. d.).

A-la-mi-re ist in der ersten Entwickelungsperiode unserer abendländischen Musik die Benennung des kleinen *a* als sogenannten festen Tons gewesen. Wie schon die alten Aegypter (s. aegyptische Musik) in der Mitte ihres von einer Männerstimme vollständig wiederzugebenden angewandten Tonreiches, welches wahrscheinlich die Töne von *H* bis $\bar{g}$ umfasste, einen festen Ton zu bestimmen versuchten, den die griechischen Philosophen bei ihrem schon etwas vergrösserten Tonumfange des angewandten Tonreiches, *A* bis $\bar{a}$, in der μέση (*mese*) zu bewahren suchten, nach dessen Annahme sie die anderen angewandten Töne regulirten: so bemühte man sich auch im Mittelalter aus Hochachtung, wie aus theilweise eingelebter Gewohnheit, denselben Ton als Regulator festzuhalten, obgleich die allgemeine Anwendung der Knabenstimme das Tonreich nach der Höhe hin schon um eine volle Octave erweitert hatte und somit dieser Ton nicht mehr in der Mitte des angewandten Tonreichs lag. Die sinnreiche Erfindung des Hexachordes (s. d.), welcher aus der Erweiterung des Ambitus (s. d.) als Nothwendigkeit in der Tonlehre sich fast von selbst entwickelt hatte, dessen einzelne Tonstufen durch die aretinischen Sylben: *ut, re, mi, fa, sol* und *la* benannt wurden, genügte auf lange Zeit den Musikausführenden; besonders da die Tonempfindung schon einen Melodienabschluss oder eine Modulation durch das *semitonium modi* zu bewirken forderte, und solcher Melodienabschluss oder solche Modulation, vermöge der stets gleichen Benennung der Töne bei denselben im ganzen Tonreich, sich zum Vortheil des Sängers kennzeichnete. Da sich in der schon damals gebräuchlichen mehr auf *c* basirenden Tonfolge die Norm festgestellt hatte, *c* = *ut* u. s. w. zu benennen, so wurden die Töne, welche den Halbton bildeten, durch *mi, fa* benannt. Diese Benennungsweise (*mi, fa*) für die einen Halbton bildenden Töne ergab zwar eine oft verschiedenartige Benennung eines und desselben Tones, der durch seine Lage zu dem zunächst erscheinenden oder dagewesenen Halbton bestimmt wurde, jedoch markirte sie auch zugleich die sehr beachtenswerthe Erleichterung dem Sänger, wenn er einen Halbton zu singen hatte, woraus sich von selbst ergab, dass derselbe an jeder anderen Stelle einen Ganzton intoniren musste. Folgende Beispiele mögen die verschiedenartigen Sylben, welche so auf das sogenannte kleine *a* kommen können, klar darlegen. In der Folge *c, d, e, f, g, a, h,* $\bar{c}$, dem sogenannten *cantus naturalis,* sang man bei der Mutation (s. d.) die Sylben: *ut, re, mi, fa, sol,* ***la,*** *mi, fa*; in der Folge *c, d, e, f, g, a, b,* die in den *cantus mollis* abweicht, sang man: *ut, re, mi, fa, sol,* ***mi,*** *fa*; und in der abwärtsgehenden Folge $\bar{c}$, *h, a, g,* die dem *cantus durus* angehört, sang man: *fa, mi,* ***re,*** *ut*; was für das kleine *a* die verschiedenen Benennungen ***la, mi*** und ***re*** ergab und somit für dasselbe *a* obige Benennung: *A-la-mi-re* als präciseste Bezeichnungsweise empfahl, indem man den Solmisationssylben, auf welche dieses *a* gesungen werden konnte, den alphabetischen Buchstaben vorsetzte. Diese Benennung kam aber auch eigentlich der höheren Octave $\bar{a}$ selbstverständlich zu, da schon das Tonreich bis $\bar{\bar{a}}$ in Gebrauch war und somit auch dies auf dieselbe verschiedene Art bei der Mutation benannt werden konnte. Da jedoch bei Männerstimmen, welche immer noch die Grundpfeiler des Gesanges bildeten, in den Mutationen diese verschiedenen Benennungen nur das sogenannte kleine *a* erhalten

konnte, verstand man für gewöhnlich auch nur dieses unter der Benennung *A-la-mi-re,* wonach man damals das Tonreich regulirte, wie man es noch heute durch das um eine Octave höher liegende $\bar{a}$ ordnet, das durch 437,5 Schwingungen in einer Secunde erzeugt wird. Eben so ergiebt sich auch aus dem Vorangegangenen, dass nach den hervortretenden Eigenheiten bei ähnlicher Behandlungsweise das sogenannte grosse *A* nur *A-re* heissen konnte, indem als tiefste Grenze des Tonreiches Guido von Arezzo Γ, unser heutiges *G,* feststellte, und man einen unvollständigen Hexachord, d. h. einen ohne Anfangston, wie *re, mi, fa,* dem *G, A, B* entsprechend, erst später kühn genug wurde als solchen anzuerkennen. Dies geschah, als zu einem vollkommenen Melodienabschluss der Vorgang seiner beiden Nachbartöne, wovon der untere ein Halb- und der obere ein Ganzton sein musste, allein schon genügte, während man in der früheren Zeit noch den Anfangston des Hexachordes (Tetrachordes) als den mehr berechtigten Melodienschluss annahm. Da die aretinischen Sylben, wegen des den Sängern daraus entspringenden Vortheils, noch lange angewandt wurden, so blieb auch der Name *A-la-mi-re* für das kleine *a* noch in Gebrauch, als selbst die sich immer mehr entwickelnde Melodie und Harmonie, so wie der erweiterte Tonumfang eigentlich schon eine der neuen Entwickelung der Musik sich mehr anpassende Bezeichnungsweise forderte; ja selbst da noch, als durch Einführung der Sylbe *si* für *h* die Wahrheit dieses Namens *A-la-mi-re* für die Gegenwart verschwunden war. Diese Benennung des kleinen *a* hat in der späteren Zeit, wo es eigentlich nur noch die Kunde von alten Eigenheiten berichtete, oft eine falsche Auffassung gefunden, selbst bei Gelehrten, welche der Zeit näher standen, wo das *A-la-mi-re* noch seine volle Geltung hatte, wesshalb viele Erklärungen der Neuzeit, die die wahre Bedeutung dieser mittelalterlichen Benennung des »festen« Tones im Tonreich kaum berühren, wohl um so mehr zu entschuldigen sind. C. B.

Alamoth und **Scheminith** (oder al Hascheminith), zwei vollständig unklare hebräische Kunstausdrücke, deren bestimmte Definition selbst dem eifrig forschenden Saalschütz nicht gelungen ist. Beide Wörter auf einander folgend finden sich im Texte von 1. Chron. XVI 20, 21, A. aber allein in der Ueberschrift des 46. Psalms. Darnach hat man zunächst diese Ausdrücke für Bezeichnungen musikalischer Instrumente halten zu müssen geglaubt, eine Ansicht, welche durch die Vorsylbe »al«, welche »Art«, oder »Regel« bedeutet, widerlegt wird. Die Psalmenüberschrift gestattet noch am ehesten diese Ansicht, eben so die triftigere Vermuthung, A. sei der Name oder Anfang eines bekannten Liedes, nach dem jener Psalm gesungen werden sollte, wie denn auch Moses Mendelssohn übersetzt: ein Gesang auf Alamoth. (Vgl. Forkel, Gesch. d. Mus. I, 140 und Saalschütz, Mus. d. Hebr., 20, Anm. 15.) Die Verbindung beider Wörter in der angeführten Chronikastelle lässt aber auch diese Erklärung nicht zu, obwohl selbst Luther das erste mit »Psalter«, das letzte mit »achtsaitige Harfe« übersetzt. Eigentlich aber bedeutet A. nichts Anderes als »Jungfrau« und Scheminith »der Achte«. Dies in Verbindung mit dem Texte selbst, wo die Eintheilung der für den Tempeldienst bestallten Musiker nach ihren Ordnungen angegeben wird, deren eine »mit Harfen (Nebel) auf Alamoth, die andere mit Zithern« (so Saalschütz) »auf Hascheminith« spielte, fordert zu einer anderen Erklärung heraus. Wenn nun Schilling der Meinung ist, dass hier A. die Jungfrauen- und Kinderstimmen bedeute, Saalschütz aber Scheminith für eine achtsaitige Zither hält, so irren wahrscheinlich Beide. Denn erweislich wurden für den Tempelgesang keine Frauenstimmen zugelassen, und Josephus kennt keine hebräische acht-, sondern nur eine zehnsaitige Zither. Nach allem diesen wird die Auslegung, welche auch Schladebach theilt, annehmbar, A. sei, in Derivation von seiner Hauptbedeutung, die oberste, die Instrumental-Sopranstimme, conform der Gesanglage der Frauenstimmen, also die melodieführende, und Scheminith die begleitende Stimme auf der achten Saite, also in der tieferen Octave, gewesen. Diese Auslegung gewinnt um so mehr an Wahrscheinlichkeit, als ja die Musik der Hebräer, Griechen und Römer jedenfalls überwiegend aus von Octaven begleiteten Melodien bestand. Demgemäss liesse sich auch gleichzeitig jene Psalmenüberschrift als eine musikalische Vorschrift erklären, dass nämlich der Gesang

rein melodisch ohne Begleitung oder Harmonie vorgetragen werden solle. So aufgefasst, und es spricht Alles mehr dafür als dagegen, deutete diese Bezeichnung auf einen ziemlich entwickelten Standpunkt der Tonkunst, und zwar bereits im J. 1000 v. Chr., hin. Sie zeigte, dass man damals schon gewusst, dass die instrumentalen stimmführenden Instrumente sich in einem Tonbereich bewegten, das bisher als ein gesondertes noch nicht vermerkt war, da man das Bereich der Frauen- und Knabenstimmen als gleich mit den Männerstimmen, für welche die Kunstregeln gegeben wurden, erachtete. Das Bedürfniss aber, dem Männerchor im Tempel eine sicherer leitende Bahn zu geben, hätte demnach die instrumentalen Nachbildungen hervorgerufen, welche einzig und allein die ausgeschlossenen Frauenstimmen zu ersetzen im Stande waren. S. Hebräische Musik und Psalm. H. M.

Alanus von Ryssel, mit den Beinamen *ab insulis* und *Doctor universalis,* ersteren als Geburtsortsbezeichnung, letzteren in Anerkennung seiner umfassenden Gelehrsamkeit führend, wurde im J. 1114 zu Ryssel in Flandern geboren, trat bereits im frühesten Jünglingsalter in den Orden der Cistercienser zu Clairvaux und wurde 1140 Abt des Klosters La Rivoux. Im J. 1151 wurde er mit Ring und Stab als Bischof von Auxerre belehnt, suchte aber 1167 sein altes Kloster Clairvaux wieder auf, wo er noch lange in Zurückgezogenheit seinen gelehrten Studien lebte. Er starb hochbetagt im J. 1202 oder 1203. Unter den scholastischen Theologen und Philosophen steht A. in erster Reihe; seine Aufmerksamkeit und sein wissenschaftlicher Eifer gingen aber weit über seinen Berufskreis hinaus, da er auch Mathematik und Musik mit besonderer Vorliebe trieb, wie er durch seine in lateinischen Versen geschriebene Encyklopädie »*Anti-Claudianus, seu de officio viri in omnibus virtutibus perfecti*« beweist, wo in verschiedenen Capiteln (III, 5. VII, 2. 6) musikalische Fragen behandelt und erörtert sind. Von diesem seltenen Buche existirt noch eine zu Antwerpen 1611 gedruckte Ausgabe.

Alard, Delphin Jean, wurde am 8. März 1815 zu Bayonne geboren und erhielt schon frühzeitig einen gründlichen Violin-Unterricht, sodass er sich bereits als zehnjähriger Knabe mit grossem Beifall hören lassen konnte. Zwei Jahre später wurde er Zögling des Pariser Conservatoriums und speciell der Violinclasse Habeneck's zugetheilt, in welcher er seit 1829 wiederholt Preise errang. In der Harmonielehre und Composition wurde er ein Schüler Fétis', welcher damals noch als Professor des Contrapunktes in Paris wirkte. Auch nach seinem Austritt aus dem Conservatorium verblieb A. in Paris als Mitglied der Conzertgesellschaft dieses Institutes und als Sologeiger der königlichen Privatkapelle. Nach Baillot's Tode rückte er als Professor des Violinspiels in das Conservatorium und begründete in Verbindung mit dem Pianisten Franchomme Kammermusik-Soiréen, die sich eines grossen Rufes erfreuten. Im J. 1850 wurde er zum Ritter der Ehrenlegion und 1858 zum ersten Solo-Violinisten der kaiserlichen Kapelle ernannt. Als Virtuos steht A. auf sehr bedeutender Stufe; Glanz des Spiels, Bravour und geistvolle Nüancirung lassen Nichts zu wünschen übrig. Als Componist für sein Instrument hat er sich durch eine lange Reihe von Compositionen aller Art, namentlich durch treffliche Etüden und Duos, um die aufstrebenden Violinisten verdient gemacht. Eleganz und Leichtigkeit stempeln seine derartigen Arbeiten zu dankbaren Vortragsstücken, und was ihnen an Tiefe und Gehalt fehlt, das ersetzt eine angenehm in die Ohren fallende Melodik und gewandte Modulation. Auch eine Violinschule (deutsch bei Schott in Mainz) hat er geschrieben, welche sehr werthvolles Material für Lernende und Studirende enthält. Ein Bruder A.'s, Victor Alard, machte sich als Virtuos auf dem Klappenhorn bekannt, starb aber bereits im J. 1846 zu Paris. Eben so zeichnete sich ein Neffe Beider, Cäsar Alard, geboren 1837 zu Josselins in Belgien und Schüler Servais', als vortrefflicher Violoncellist aus. Derselbe lebt seit 1868 in New-York.

Alardus, Lampertus, wurde im J. 1602 zu Crempe, einem holsteinschen Flecken, geboren und studirte seit 1620 in Leipzig Theologie. Diese Studien und das Leipziger Kunstleben lenkten seine Neigung und Vorliebe auch auf Poesie und Musik. Im J. 1624 wurde er zum Magister und zugleich zum kaiserlichen gekrönten Poeten ernannt, worauf er 1625 einem Rufe als Diaconus seines Geburtsortes folgte. Dort

wurde er ein hervorragendes Mitglied des daselbst bestehenden *Convivium musicum* und fand sich in Folge dessen zu eingehenden musikalischen Forschungen angeregt. Sein Werk »*De veterum Musica liber singularis*« (Schleusingen 1636) enthält werthvolle Aufklärungen über altgriechische Musik und ist den musikalischen Archäologen schätzenswerth, da es als Anhang des Mich. Psellus griechischen Tractat über die Musik mit daruntergesetzter lateinischer Uebersetzung enthält. A. wirkte im weiteren Verlaufe seines Lebens als Pfarrer in Brunsbüttel, Hildesheim und als Consistorial-Senior in Meldorf, und starb im J. 1672.

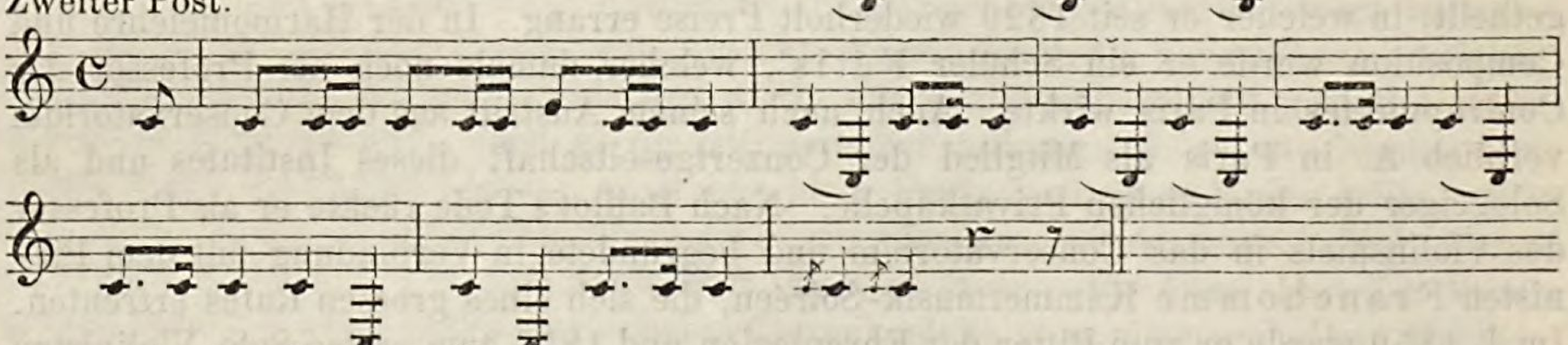
Alarm, oft im Deutschen fälschlicher Weise Allarm geschrieben, ist der französischen Sprache entnommen und wahrscheinlich aus *à l'arme,* mit der Waffe, entstanden, indem man in der französischen Armee damit ein Signal (s. d.) benannte, welches alle Soldaten mit ihrer Waffe und sonstigen Habe auf den gewöhnlichen Sammelplatz rief, so dass dieselben, wenn es befohlen wurde, sofort ausrücken konnten, wesshalb man das in dieser Bedeutung in der preussischen Armee bekannte Signal jetzt in den deutschen Heeren auch »Ausrücken« nennt. Dies im Quartier wie im Bivouac gebräuchliche Signal ist nach einer Cabinets-Ordre vom 5. Mai 1855 für die preussische Armee fixirt und wird jetzt überall in deutschen Heeren in gleicher Form angewandt. Es zerfällt bei der Reiterei und Artillerie in vier gesonderte Abschnitte, Posten genannt, von welchen, je nach der Bestimmung des Befehlshabers einer Heeresabtheilung, oft nur einer in Gebrauch ist. Die Trompete ist für diese das Signalinstrument des A., jedoch erschallt demselben vorauf stets das Signal »das Ganze« (s. d.), um dadurch alle Krieger zur Aufmerksamkeit auf das folgende aufzufordern. Die vier Posten nun sind folgende:

Lebhaft.

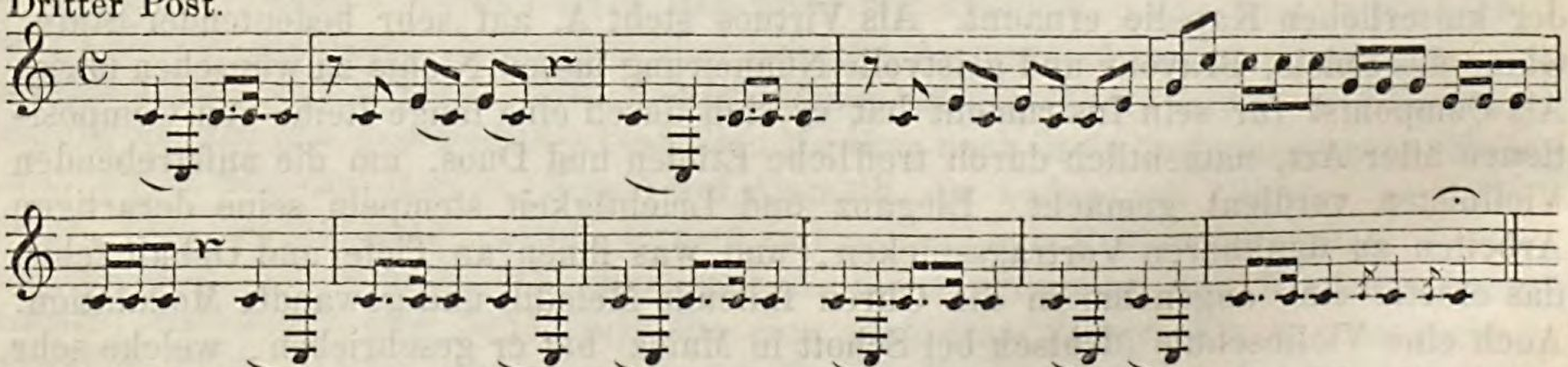
Erster Post.



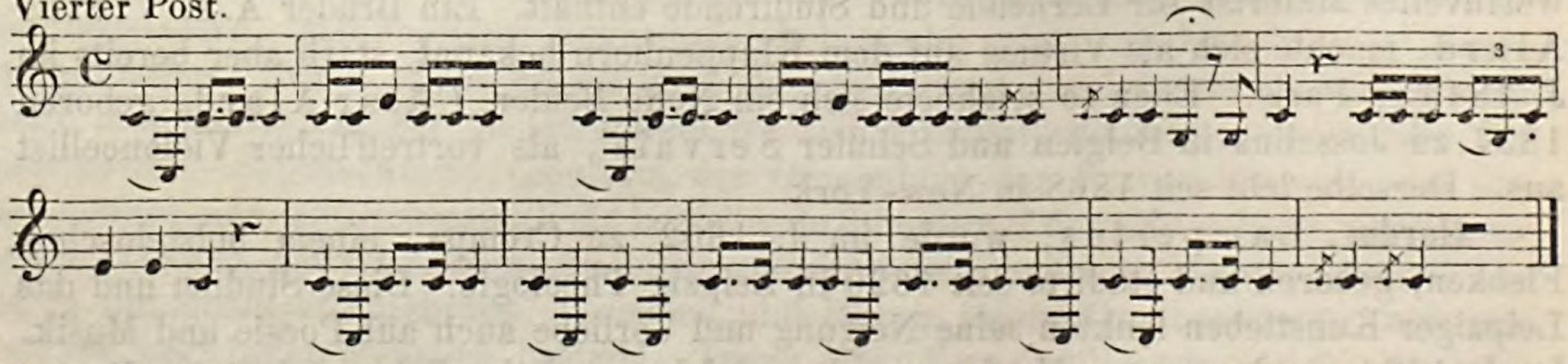
Zweiter Post.



Dritter Post.

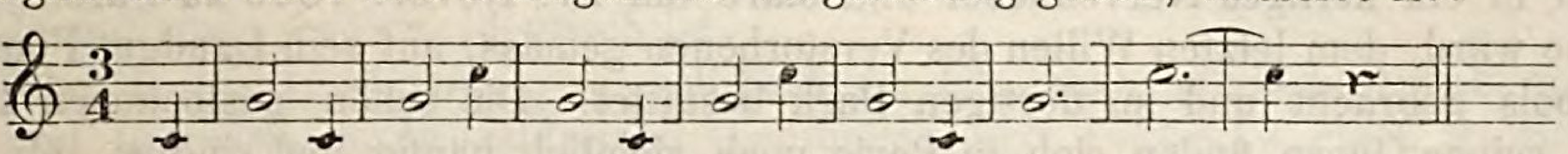


Vierter Post.



Beim Fussvolk, welches unter der Benennung A. ein besonderes Tonstück besitzt, giebt man dasselbe durch das sogenannte Signalhorn (s. d.). Dies Signal ruft in der

Garnison die Mannschaft zu schnellem Ausrücken, im freien Felde jedoch zum Sammeln in geschlossener Ordnung, wesshalb man dasselbe auch wohl einfach »Sammeln« nennt; es ist, stark geblasen, sehr weit vernehmbar, wesshalb es auch selbst in sehr durchschnittenen Gegenden angewandt werden kann. Wird dasselbe ohne ein vorangehendes auf irgend eine besondere Heeresabtheilung sich beziehendes Signal geblasen, so gilt es selbstverständlich allen Kriegern, für gewöhnlich aber wird auch diesem Signal das unter »das Ganze« zu verstehende voraufgegeben. In der Garnison, bei Truppen, welche keine Trommeln führen, vertritt es die Stelle der sogenannten Vergatterung (s. d.). Noch ist zu bemerken, dass die Hornisten der Füsilier-Bataillone dies Signal auch nach dem Schlagen der Vergatterung geben; dasselbe ist:



Identisch mit A. erscheint der sogenannte Generalmarsch (s. d), da er in der Garnison sämmtliche Soldaten ebenfalls zum Ausrücken zusammenruft. — Diesen rein militairischen Signalen sind nun noch die verschiedenen militairisch-socialen beizugesellen, welche die allgemeine Aufmerksamkeit wachrufen, von denen das unter der besonderen Benennung »Feuerlärm« (s. d.) zu verstehende den verschiedenen Waffengattungen ebenfalls gesetzlich vorgeschrieben ist. C. B.

Alary, Jules, wurde im J. 1814 zu Mantua geboren, studirte seit 1827 auf dem Conservatorium in Mailand und trat 1831 als Flötist in das Orchester des Scala-Theaters daselbst. Seit 1833 lebt er in Paris als Pianoforte- und Gesanglehrer und erhielt im J. 1852 die Anstellung als Accompagnateur der kaiserlichen Kammermusik. Er schrieb viele Klavierstücke, Chansons und Romanzen, auch einige Opern, von denen »*Le tre nozze*«, aufgeführt zu Paris 1851, in Deutschland am bekanntesten geworden ist, da Frau Sontag allenthalben eine Bravour-Polka daraus mit grosser Vorliebe damals sang. Als Componist ist A. von keiner irgendwie hervorragenden Bedeutung; Leichtigkeit der Erfindung ist ihm nicht abzusprechen, aber eben so wenig grosse Seichtigkeit und Flüchtigkeit.

Alayrac, Nicolas **d'**, ein sehr beliebter und fruchtbarer Componist von Opern und Operetten, ist am 13. April 1753 in Languedoc geboren und stammte aus einer alten adeligen Familie, welche den Sohn für das Studium der Rechtswissenschaften bestimmte. Violinspiel, zu dem er grosse Neigung verrieth, durfte er nebenbei betreiben; dasselbe wurde ihm aber von väterlicher Seite her verboten, als seine Lehrer in Toulouse erklärten, d'A. verspreche ein besserer Musiker, als Jurist zu werden. Strenger beaufsichtigt, übte sich der junge Kunstfreund nun heimlich und um so emsiger. Mittlerweile war er in den praktischen Juristendienst getreten, erklärte aber nach der ersten durchgefochtenen Rechtssache mit Bestimmtheit, keine zweite mehr zu übernehmen, wesshalb ihm sein Vater, welcher ihn für einen unverbesserlichen Taugenichts hielt, um ihn doch standesgemäss unterzubringen, eine Stelle in der Leibgarde des Grafen von Artois erwirkte. Hierdurch gelangte d'A. im J. 1774 nach Paris und verfehlte nicht, dort die Bekanntschaft mit seinem Lieblingscomponisten Gretry zu machen, auf dessen Rath und Empfehlung hin er sich bei dem Professor Langlé am Conservatorium ernstlich und eingehend der Composition widmete. Seine ersten eigenen Arbeiten erschienen anonym, fanden jedoch so grossen Beifall, dass er bald mit seinem vollen Namen hervortreten musste, welcher in Kürze unter den dramatischen Componisten jener Zeit glänzte. Fast sechszig grössere und kleinere Opern sind das Resultat seines ferneren Lebens, und er hatte die Freude, fast jede seiner Schöpfungen mit grösstem Beifall, ja mit Enthusiasmus aufgenommen zu sehen. Seine lieblichen und herzlichen Melodien gelangten in Aller Mund, und noch heute begegnet man der einen und anderen in dem oder jenen Liederbuch. Ein wahrhaft staunenswerther Reichthum an schönen, abwechselnden Melodien zeichnete überhaupt die Werke d'A.'s. vor Allem aus, weniger die Kunst der Arbeit, zu welcher er bei seinem raschen Produciren kaum gelangte. Viele seiner Singspiele wanderten auch über den Rhein und wurden auf den deutschen Bühnen und in den deutschen Familien nicht minder populär, so sein »Adolph und Klara«, »Die beiden Savoyarden«, »Raoul von Crequi«, »Nina, oder

Wahnsinn aus Liebe«, »Marianne«, »Die Wilden«, u. v. a. Auch an Auszeichnungen und Ehrenbezeugungen fehlte es dem beliebten Componisten nicht. So ernannte ihn die königl. Akademie zu Stockholm 1805 zu ihrem Ehrenmitgliede und Kaiser Napoleon 1806 zum Ritter der Ehrenlegion. Aus Dank für die Verleihung dieses Kreuzes schrieb er mit ganz besonderer Sorgfalt eine Oper in drei Acten: »Dichter und Musiker« und erwirkte ihre Annahme als Festoper für den Krönungstag des Kaisers im J. 1807. Die Aufführung derselben wurde jedoch durch die Krankheit des Sängers Martin vorläufig verhindert, und Napoleon selbst ging bald darauf, ohne dieselbe abzuwarten, nach Spanien ab. Dies vermochte der überaus reizbare Tonsetzer nicht zu ertragen; er verfiel in ein heftiges Nervenfieber und starb am 27. Novbr. 1809 zu Paris. Seine Leiche ward, dem letzten Willen des Verstorbenen gemäss, auf sein Landgut Fontenay sur bois gebracht und im dortigen Park bestattet. Die schön gestochenen Partituren seiner Opern finden sich in Paris noch ziemlich häufig und sind es, ob ihres Melodiengehaltes, noch immer werth, studirt zu werden, wenngleich der Name ihres Schöpfers in der Gegenwart seinen Zeitgenossen Paër, Paisiello und Isouard nachgestellt wird.

Albanese (mitunter Albaneze geschrieben), ein geborener Italiener, trat als Castrat 1747 in die Kapelle des Königs von Frankreich und machte durch seine Stimmmittel und seine Fertigkeit in den *Concerts spirituels* das allergrösste Aufsehen. Auch als Componist von Chansons, Arien, Romanzen und Duetten im Modegeschmack wurde er ungemein beliebt; einen tieferen Werth hat er weder erstrebt, noch erlangt. Gleicherweise lieferte er Klavierauszüge damals bekannt gewordener Opernstücke. Als Curiosität sei erwähnt, dass er als verwöhnter Held des Tages es sogar wagte, einen Brief einer seiner Freundinnen zu componiren und erscheinen zu lassen, was als originelle Idee gleichfalls den grössten Beifall der Dilettantenwelt fand, deren Abgott er bis zu seinem Tode, im J. 1787, blieb.

Albani, Matthias, einer der renommirtesten Violinfabrikanten des 17. Jahrhunderts, wurde 1621 zu Botzen geboren und hat wahrscheinlich bei einem der Gebrüder Amati seine Kunst gelernt. Denn seine Geigen kamen in Bezug auf reinen, weichen, vollen und gesangartigen Ton den sogenannten Amati-Geigen am nächsten. Sie sind desshalb, wie jene, hochgeschätzt und werden theuer bezahlt. Kenntlich sind sie an der Inschrift »*Matthias Albanus fecit in Tyrol Bulsani*«. Die bis 1673, in welchem Jahre er starb, gefertigten und so bezeichneten Albaneser-Violinen sind noch von seiner eigenen Hand gearbeitet, spätere aber von seinem Sohne gleichen Vornamens, welcher bei seinem Vater lernte, in Cremona längere Zeit arbeitete und sich endlich in Rom niederliess, wo er auch starb. Die Fabrikate des Letzteren sind denen seines Vaters an Werth gleichgestellt, erreichen sie aber nicht an äusserlicher Zierlichkeit. — Auch in Palermo lebte ein Violinfabrikant Namens Albani; er ist ein älterer Zeitgenosse des erstgenannten Matthias A.

Albas, eine bei fast allen romanischen Nationen vorkommende volksthümliche Liedform, s. Aubade.

Albeniz, Pedro, Professor des Pianofortespiels am Conservatorium zu Madrid, wurde am 14. April 1795 in der castilischen Stadt Logrona geboren. Sein Vater war daselbst Kapellmeister und unterrichtete den Sohn mit solchem Erfolg im Klavier- und Orgelspiel, dass A. als zehnjähriger Knabe den Vater schon häufig als Organist beim Kirchendienste vertreten konnte. Behufs weiterer Klavierstudien ging er nach Paris und nahm bei Kalkbrenner und Herz Unterricht. Hierauf wurde er Organist und im J. 1829 Kapellmeister an der Kirche Santa Maria in St. Sebastian. Seit 1830 an das neu errichtete Conservatorium in Madrid berufen, machte er sich daselbst um die Disciplin des Klavierunterrichts überaus verdient. Eine Pianoforteschule, Klavierstücke aller Art, auch einige Gesänge sind Beweise seiner tonsetzerischen Thätigkeit. Er starb tief betrauert am 12. April 1855.

Albergante, Ettore Secondino, ein italienischer Geistlicher in Mailand, gestorben am 10. Octbr. 1698, hat eine Sammlung dreistimmiger Gesänge (Neapel 1644) und ein Buch: »*Problema academica sopra la musica*« (Como 1656) hinterlassen.

Albergati, Pietro Capacelli, Graf, geboren um 1675 zu Bologna, zählte,

obwohl nur Dilettant, zu den beliebtesten italienischen Gesangs- und Operncomponisten seiner Zeit, in dessen Werken sich ein feiner Geschmack und Gefühl documentiren. Genannt werden können seine Opern »*Gli amici*«, und »*Il principe Selvaggio*«, so wie: »Zwölf geistliche Cantaten zu zwei und drei Stimmen mit Begleitung des Streichquartetts«. (Modena, 1703.)

Alberghi, Ignaz, war ein gegen Ende des vorigen Jahrhunderts sehr geschätzter Kirchencomponist, dessen Offertorien und Vespern in fast allen italienischen Kirchen gesungen wurden. Ueber seine Lebensumstände ist Nichts bekannt geworden. Möglich, dass er mit einem Violinisten gleichen Namens, Schüler des berühmten Tartini, oder mit dem beliebten Tenoristen Alberghi, welcher 1790 als Sänger in Neapel sich einen Namen machte, identisch ist.

Alberici, Pietro Giuseppe, soll Ende des 17. Jahrhunderts zu Orvieto geboren sein und hat sich durch zahlreiche Dichtungen und Tonwerke einen gepriesenen Namen gemacht. Man besitzt noch von ihm ein grösseres Werk »*L'esilio di Adamo e di Eva dal Paradiso, Dialogo per musica a 4 voci*« (Orvieto, 1703). — Ein Anderer gleichen Namens, nämlich Giacomo Alberici, ist zu Sarnico bei Bergamo geboren und starb als Generalvicar 1650 zu Rom. Derselbe hat einen »*Catalogo breve degl' illustri Scrittori Veneziani*« hinterlassen, in dem sich u. A. wichtige Notizen über zwölf hervorragende Tonsetzer des 16. Jahrhunderts befinden.

Albericus, ein überaus gelehrter Benedictinermönch, welcher als Cardinal 1106 in Rom starb. Als Musikgelehrter documentirte er sich durch seinen »*Dialogus de Musica*«, welchen handschriftlich die Bibliothek der *Fratrum minorum Sanctae Crucis* zu Florenz besitzt.

Albert, Emil, ein auf dem Pariser Conservatorium gebildeter tüchtiger Pianist, Componist und Musiklehrer, welcher in Paris lebt und wirkt. Er hat eine Reihe zum Theil sehr beliebter Saloncompositionen für Pianoforte veröffentlicht, welche in der betreffenden Literatur einen höheren Werth beanspruchen dürfen. Sein Nocturne Op. 30 hat auch in Deutschland eine weite Verbreitung unter den gebildeten Pianisten gefunden.

Albert, Franz Aug. Karl Emanuel, Prinz von Sachsen-Coburg-Gotha, geboren 26. August 1819 und seit 1840 Gemahl der Königin Victoria von England. Er war ein allseitig gebildeter, sehr talentvoller Dilettant, welcher vortrefflich Pianoforte spielte und sich als Componist hauptsächlich in der Liedform, dann aber auch in grösseren Formen mit Glück versuchte. Hohe Verdienste erwarb er sich in London als Gönner und Förderer der Künste und Wissenschaften, namentlich der deutschen Musik. Leider starb er schon am 14. December 1861. Sein Manuscripten-Nachlass soll ziemlich beträchtlich gewesen sein, darunter Einiges von musikalischer Bedeutung.

Albert, Heinrich (irrthümlicher Weise mitunter Alberti genannt), gewissermaassen der Vater der noch jetzt gebräuchlichen Liedform und überhaupt ein ausserordentlich und mit Recht berühmter Tonsetzer, ist am 28. Juni 1604 zu Lobenstein im sächsischen Voigtlande geboren und bildete sich auf der Universität zu Leipzig für die juristische Laufbahn aus. Seine mitgebrachte Vorliebe für die Musik fand gerade in Leipzig reichliche Nahrung, und endlich reiste er mit dem festen Entschluss, ausschliesslich der Tonkunst zu dienen, nach Dresden zu seinem berühmten Oheim mütterlicher Seite, dem dortigen Kapellmeister Heinrich Schütz, welcher das grosse Talent seines Neffen sofort erkannte und sich der Ausbildung desselben unterzog. Als fertiger Musiker ging er im J. 1626 nach Königsberg in Pr., wo er durch seine Compositionen Aufsehen erregte, so dass er 1631 die einflussreiche und einträgliche Stelle als Organist der Domkirche jener Stadt erhielt. Mit dem Dichter Simon Dach schloss er daselbst die innigste Freundschaft, und dieser Verbindung, deren Frucht zahlreiche Compositionen Dach'scher Dichtungen waren, ist es hauptsächlich zuzuschreiben, dass A. als Liedercomponist die im Grunde noch heute geltende Form fand. Viel zu früh für die Kunst starb er bereits am 10. Octbr. 1651. A. war ein würdiger Schüler seines vortrefflichen Oheims, von dem er überlebt wurde, und trug die gediegenen Compositionsgrundsätze desselben hinauf nach dem Norden. Eine grosse Menge seiner Melodien wurden Eigenthum des Volkes und ging in die deutschen Choral- und Ge-

sangbücher über, wie »Gott des Himmels und der Erden«, »Ich bin ja, Herr, in deiner Macht«, »Unser Heil ist kommen« u. s. w. Sein Hauptwerk ist das »Poetisch-musikalische Lustwäldlein, geistliche und weltliche Lieder«, 192 Gesänge in acht Theilen enthaltend (Königsberg 1642 bis 1648). Diese Sammlung wurde ein musikalisches Familienbuch im wahrsten Sinne des Wortes und erschien nach einander 1657, 1676, 1687 u. s. w. in neuen Auflagen, ausserdem aber, trotz der schützenden kurfürstlich brandenburgischen und königlich polnischen Privilegien, in zahlreichen Nachdrücken. Auffallend ist es unter diesen Umständen, dass das so stark verbreitete, höchst interessante Werk jetzt ausserordentlich selten geworden ist. Man findet einige Lieder desselben in C. F. Becker's »Hausmusik der Deutschen«, und der tüchtige und gründliche Sammler begleitet sie mit lesenswerthen Worten der Hochschätzung und Anerkennung. Auch das ältere Urtheil Mattheson's über A. darf als zutreffend und bezeichnend hervorgehoben werden. In der Vorrede zum 6. Theil seines Lustwäldleins erwähnt übrigens A. noch eine von ihm componirte Komödienmusik, welche zum Säcular-Jubelfest der Königsberger Universität, am 28. August 1644, aufgeführt und bald darauf im kurfürstlichen Schlosse wiederholt worden sein soll. Von derselben, welche ein interessantes Zeugniss auch seiner musikalisch-dramatischen Befähigung sein würde, in einer Zeit, wo die deutsche Oper nur in einem Unicum, nämlich in der »Daphne« von Heinrich Schütz, vertreten war, hat sich jedoch keine Spur auffinden lassen.

Albert, Max, einer der vorzüglichsten Zithervirtuosen der Gegenwart, so wie Lehrer und Componist dieses Instruments, wurde am 7. Januar 1833 zu München geboren. Ohne Anleitung spielte er bereits als Knabe dieses bei den Bewohnern der Alpen heimische, sonst noch wenig bekannte und sehr beschränkte Instrument so meisterlich, dass er in Conzerten und am Münchener Königshofe Aufsehen erregte und schon in seinem 11. Jahre als Zitherlehrer in die höchsten gesellschaftlichen Kreise gezogen wurde. In der Absicht, Medicin zu studiren, besuchte er das Gymnasium seiner Vaterstadt, beschäftigte sich aber dabei eingehend mit den musikalischen Wissenschaften, für die er in Dr. Barraga am Conservatorium in München einen vortrefflichen Lehrmeister fand. Seiner hohen Intelligenz entsprechend, bemühte er sich seitdem, durch Verbesserungen der Zither eine musikalisch bedeutsamere Stellung und Anerkennung zu verschaffen und sie zu einem künstlerisch behandlungsfähigen Instrumente umzuwandeln. Diese Ideen und Beschäftigungen veranlassten ihn endlich, sich ausschliesslich der Tonkunst zu widmen, um so mehr, als die Vorliebe für die Zither und die Verbreitung derselben in Dilettantenkreisen rasch wuchs. Da dieselbe in München fast nur zur Wiedergabe der nationalen Alpenlieder und Tänze verwendet wurde und es schwierig erschien, den einmal eingerissenen Naturalismus mit Erfolg zu bekämpfen, so siedelte A. im J. 1853 nach Berlin über, wo er Aufsehen erregte und sehr bald eine grosse Zahl eifriger Schüler um sich sammelte. Ihm ist vor Allem die gegenwärtige Beliebtheit und rasche Verbreitung des subtilen Instrumentes, welches er in Methode und Behandlung erst wirklich kunstfähig gemacht hat, in Norddeutschland zu danken. In allen Schichten der Gesellschaft, von hochfürstlichen Kreisen an bis herab zum Handwerker und Arbeiter, zählt er seine Schüler und Verehrer, und auf häufigen Kunst- und Besuchsreisen ist er auch ausserhalb Berlins in ganz Norddeutschland thätig. A.'s Spiel zeichnet sich besonders durch gediegenen, seelenvollen Vortrag aus. Die von ihm ausgegangenen Vervollkommnungen der Zither bestehen hauptsächlich in einer wesentlichen Erweiterung des Tonumfangs mittelst grösserer Zahl der Saiten, in einer Bereicherung der Literatur derselben durch eigene geschmackvolle Compositionen, so wie durch Arrangements, vorzüglich classischer Werke, endlich in Einführung einer dieses Instrument in die Reihe der künstlerisch anerkannten Tonwerkzeuge einführenden Spiel- und Unterrichts-Methode.

Albert, Mr., ein ausgezeichneter italienischer Violinist, welchen König Franz I. von Frankreich um 1530 mit nach Paris brachte und zum Menestrier der königlichen Kapelle (dem heutigen Titel Conzertmeister entsprechend) ernannte. Als solcher galt er für einen unübertrefflichen Virtuosen seines Instrumentes, und der berühmte Aretin nannte ihn ein »Licht der Kunst«.

Albert, W. A. J., war 1786 geboren und ist am 4. Juli 1846 als königl. hannö-

verscher Oberbergrath zu Clausthal gestorben. Er war ein hervorragend tüchtiger Violoncellspieler und ein eben so warmer und eifriger Pfleger der Musik, unter dessen Aneiferung weithin der Sinn für ein gediegenes Conzertwesen erwachte.

Albert von Sisteron, ein beliebter Trobador, aus Gapençois gebürtig. Sein Vater war Jongleur, eine Beschäftigung, welche mit der Pflege des Gesanges die Künste des Taschenspielers zu verbinden pflegte. Ueber die Lebensverhältnisse A.'s wissen wir nur sehr wenig. Er hielt sich lange Zeit in Orange auf, scheint auch in Italien gewesen zu sein und starb in Sisteron. Bemerkenswerth unter seinen zwanzig uns erhaltenen Gedichten ist ein Sirventes gegen die Frauen. Zunächst führt er alle Gebrechen und Nöthe des Erdenlebens auf die Schuld der ersten Frau, Eva, zurück, alsdann rühmt er sich, auch die schönsten und vornehmsten Damen würden ihm, dem Dichter, ihre Liebe vergebens antragen. Natürlich musste ein solcher Angriff auf das angebetete Idol des ritterlichen Mittelalters, die Frauen, lebhaften Widerspruch hervorrufen. Aimeric von Bellenoi (s. d.) behauptet gegen Albert, dass das gerügte Vergehen Eva's durch die Verdienste der Gottesmutter Maria reichlich aufgewogen sei. Von Albert von Sisteron existirt auch eine Tenzone (Streitlied) mit einem Mönch über die Vorzüge der Catalanen und Franzosen. Albert steht auf Seiten der Ersteren (unter den Begriff Catalanen zählt er übrigens auch die Bewohner von Gascogne, Limousin, Provence, Auvergne und Vienne) und lobt an ihnen, im Gegensatz zu den Nordfranzosen, besonders ihre freundlichen, feinen Sitten und ihre Galanterie gegen die Frauen, welche sogar ihre Erfindung sei. Letzteres Argument könnte bei dem Feinde der Frauen und der Minne einigermaassen befremdlich erscheinen. Doch ist eben gleichbleibende, consequente Gesinnung überhaupt nicht bei den Dichtern, am wenigsten bei den leichtblütigen Trobadors, zu suchen. Ueber A.'s Geburts- und Todesjahr fehlen nähere Angaben, doch ist seine Blüthezeit wohl gegen das Ende des 12. und den Anfang des 13. Jahrhunderts zu setzen.

Albert, Markgraf von Malaspina, ein vornehmer Ritter, lebte um die Wende des 12. und 13. Jahrhunderts und pflegte, wie viele seiner Standesgenossen, in Mussestunden mit Geschick die Kunst der Lieder. Es sind von ihm ein Minnelied und eine Tenzone auf den berühmten Trobador Rambaut von Vaqueiras erhalten. Diesem hatte er seine Geliebte, die Dame von Tortona, abwendig gemacht, und höhnt nun in beissenden Versen den unglücklichen Nebenbuhler. Rambaut erwidert die bitteren Reden mit gleich heftigen Versen. Er wirft dem Albert hundertfachen Treubruch und offenen Strassenraub vor. In der That scheinen die mannigfachen kühnen Thaten, welche Albert in den wechselseitigen Kämpfen der lombardischen Republiken ausführte, oft an dieses Gebiet gestreift zu haben. Doch glaubt er diese Freibeutereien genügend gerechtfertigt zu haben, wenn er, wie es in der erwähnten Tenzone geschieht, behauptet, er habe das geraubte Gut nicht zur Befriedigung eigener Lust, sondern zu freigebigen Spenden benutzt.

Albertazzi, Emma, geborene Hawson, die Tochter eines Musiklehrers, wurde am 1. Mai 1814 in London geboren. Vom Vater im Klavierspiel und vom Gesanglehrer Costa im Gesang unterrichtet, machte sie in Conzerten bereits als ganz junges Mädchen in beiden Kunstfächern grosses Aufsehen. 16 Jahr alt, ging sie zu weiterer Vervollkommnung nach Italien, studirte den höheren Kunstgesang bei Celli und verheirathete sich mit dem Advocaten A. in Piacenza. Als bewunderte Opernsängerin war sie seitdem in Mailand (1832), Madrid (1833), Paris (1835) und London (1836) an den dortigen italienischen Bühnen thätig, worauf sie seit 1838 ausschliesslich an verschiedenen Theatern Italiens sang. Sie starb bereits am 25. Septbr. 1847 auf einer Besuchsreise in ihrer Vaterstadt. Ihre Stimme war ein überaus sympathischer und wohlklingender Sopran von enormer Volubilität und in bester Schule gebildet. Ihr Vortrag und ihre Darstellung waren von inniger Wärme beseelt und durch hohe musikalische Sicherheit unterstützt. Mit diesen Vorzügen harmonirte ihre anziehende und fesselnde äussere Erscheinung, ihr lebendiger Geist und ihre hohe Bildung, welche die gefeierte Künstlerin auch im Privatleben zu einer beliebten Persönlichkeit machten.

Alberti, Carl Edmund Robert, geboren am 12. Juli 1801 zu Danzig, besuchte das dortige Gymnasium bis Ostern 1822. Schon in dieser Zeit beschäftigte er

sich eingehender mit Literatur und Musik. Auf der Universität in Berlin, wohin er von Halle um Ostern 1824 ging, genoss er, neben dem Studium der Theologie und Philosophie, bei Zelter Unterricht in der Theorie der Musik. Vom Jahre 1827—54 ist derselbe in verschiedenen geistlichen Aemtern in Danzig und Marienwerder angestellt gewesen. Die Pflege der Musik lag ihm unausgesetzt am Herzen; daher gründete er 1833 in Danzig einen grossen Dilettantenverein für dramatische Musik, der bis zu seinem Abgange von Danzig, im J. 1837, einer stets steigenden allgemeinen Theilnahme sich erfreute und 48 singende Mitglieder zählte. Die Aufführungen, deren in jedem Winter acht stattfanden, leitete er selbst am Pianoforte. Um ihnen einen bildenden Charakter zu geben, für die Mitwirkenden sowohl, als für die Zuhörer, wurde in den letzten Jahren eine historische Reihenfolge gewählt, von Gluck bis auf den Faust des Fürsten Radziwill, und jeder Aufführung ging acht Tage vorher ein gedrucktes ausführliches erklärendes Programm über die aufzuführende Oper voran. — Im J. 1843 veröffentlichte A. eine Schrift: »Die Musik in Kirche und Schule«. In derselben war die Musik als ein integrirendes Bildungsmittel in den ganzen Unterrichtsorganismus eingereiht und zugleich ein vollständiger Plan gegeben, wie die Musik vom Staate durch ein grosses Conservatorium in der Residenz, durch von ihm ausgehende Provinzialconservatorien und öffentliche Musikbildungsanstalten in den Städten bis auf die Dörfer planmässig bildend betrieben werden müsse, um den echten Musikgeist im Volke zu wecken. Diese Schrift erhielt die Zustimmung Felix Mendelssohn's und wurde durch ihn dem Könige Friedrich Wilhelm IV. vorgelegt. — Im J. 1845 schrieb A. »Andeutungen zur Geschichte der Oper«. — Seit 1854 Schulrath in Stettin, gab er heraus: »Richard Wagner und seine Stellung zur dramatischen Musik« (1856), »Raphael und Mozart, eine Parallele« (1856), und »L. v. Beethoven als dramatischer Tondichter« (1859). — Seit dem J. 1866 in Berlin privatisirend, wurde A. Mitarbeiter der neuen Berliner Musikzeitung und lieferte u. A. folgende grössere Artikel: »Die Organisation des Musikwesens durch den Staat« (1867), »Ueber die neuere Kirchenmusik und das, was zu ihrer Neubelebung in der evangelischen Kirche besonders Noth thut« (1868), und »L. v. Beethoven als bahnbrechender Genius auf dem Gebiete der Symphonie« (1869). Endlich hat er auch vier Hefte Lieder für eine Singstimme in Berlin bei Wagenführ herausgegeben.

Alberti, Domenico, ein als Sänger, Klavierspieler und Componist überaus beliebter Kunstfreund, welcher die Musik nur zu seinem Vergnügen trieb und vielleicht eben desshalb und wegen seiner Fertigkeiten das grösste Aufsehen machte. Er wurde in den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts zu Venedig geboren und studirte die Musik bei den berühmten vaterländischen Meistern Biffi und Lotti. In der Eigenschaft eines Pagen der venetianischen Gesandtschaft kam er nach Madrid und wusste durch seinen herrlichen Gesang Alles für sich zu enthusiasmiren, sodass er selbst die Scheelsucht eines Farinelli erregte. Mit dem Marchese Molinari ging A. darauf nach wenigen Jahren nach Rom, wo er neben dem Gesang eben so glücklich das Klavierspiel cultivirte und sowohl als Virtuose, wie als Componist dieses Instrumentes in Aufnahme kam, so dass seine damals geschriebenen zahlreichen Sonaten reissenden Absatz fanden. Als solcher ist er der Erfinder der sogenannten Alberti'schen Bässe (s. d.), einer heute noch nicht verschwundenen Schreibweise im Klaviersatz. Auch drei Opern »*Endimione*«, »*Galatea*« und »*Olympiade*« stammen aus seiner Feder und wurden in ganz Italien mit ausserordentlichem Beifall gegeben. So berechtigt A.'s grosser Ruf als ausgezeichneter Sänger gewesen sein mag, so unberechtigt ist sein Ruhm als Componist, da Seichtigkeit und Flüchtigkeit in seinen Werken hie und da aufsteigende ansprechende Gedanken ersticken, und der Mangel tieferer musikalischer Bildung hemmend hervortritt. Er starb übrigens noch ziemlich jung um das J. 1740 zu Formio; seine Werke werden ihn schwerlich lange überlebt haben.

Alberti, Giuseppe Matteo, ein hervorragender Violinist und gediegener Componist, wurde um 1685 zu Bologna geboren und studirte das Violinspiel bei Carlo Manzolini und Pietro Minelli, den Contrapunkt bei Floriano Aresti. Er war Mitglied der berühmten philharmonischen Akademie seiner Vaterstadt, wie aus den Notentiteln seiner Werke hervorgeht; alle weiteren Nachrichten fehlen. Bekannt

geworden sind von ihm 10 *Concerti a 6 Stromenti* (1713), so wie 10 Sinfonien für zwei Violinen, Viola, Violoncello und Orgel, welche ihrer leichten Ausführbarkeit wegen damals und noch lange nachher sehr geschätzt und beliebt waren.

Alberti, Heinrich, s. Albert, Heinr.

Alberti, Joh. Friedrich, wurde am 11. Jan. 1642 zu Tönningen im Holsteinschen geboren, wo sein Vater Prediger war. Auf dem Gymnasium zu Stralsund lernte er den Kapellmeister der Königin Christine von Schweden, Vincenz Albrici, und durch diesen die Musik kennen und lieben. In Rostock studirte er darauf Theologie, ging aber zu den Rechtswissenschaften über, als er die Einsicht gewann, dass die Kraft seiner Stimme für das Predigen zu schwach sei. Seitdem trieb er auch die Musik anhaltender und eifriger und zwar zunächst in Leipzig bei dem Organisten der Nicolaikirche Werner Fabricius. Die ihm angetragene Domorganistenstelle in Merseburg bestimmte ihn, sich ganz der Musik hinzugeben und, bereits installirt, noch einmal seinen ersten Meister Albrici, damals in Dresden, aufzusuchen und den Unterricht desselben im Klavierspiel und in der Composition entgegenzunehmen. Er selbst wirkte nun als Organist und Componist mit ausserordentlichem Erfolge und galt allgemein als einer der bedeutendsten Tonschöpfer von Chorälen, Fugen, Ricercatis u. s. w. Im J. 1698 hatte er das Unglück, vom Schlage getroffen und auf der rechten Seite ganz gelähmt zu werden. Er musste aller Thätigkeit entsagen, starb aber erst am 14. Juni 1710 zu Merseburg.

Alberti, Leone Battista, geboren 1398 zu Florenz, ein Polyhistor im ausgedehntesten Sinne, welcher als Jurist, Philologe, Architekt, Maler, Dichter u. s. w. Ausgezeichnetes leistete und ausserdem zu den besten Orgelspielern seiner Zeit gerechnet wurde. Er starb im J. 1472 zu Florenz. — Ausser den Genannten sind dem Namen nach noch bekannt: Innocenzo Alberti, zu Anfang des 18. Jahrhunderts Hofmusiker des Herzogs von Ferrara; ferner ein Zeitgenosse und Landsmann Pietro Alberti, endlich ein Virtuose und Componist für Guitarre, Mr. Alberti, welcher in Paris lebte und rühmlich bekannt war, und von dem, ausser Arietten, 1796 eine Schule und eine Sonate für Guitarre erschienen.

Albertini, Giovacchino, tritt zuerst um das J. 1780 als königl. polnischer Kapellmeister und bald darauf als bedeutender italienischer Operncomponist in der Musikgeschichte auf. Seine Oper »*Circe ed Ulisse*« war ein Repertoirstück aller italienischen Bühnen damaliger Zeit, und wurde auch in Hamburg mit ganz besonderem Erfolge gegeben. Nach dem Ausbruch der polnischen Revolution ging A. nach Italien, wo er die wärmste Aufnahme fand und namentlich mit einer Oper »Virginia«, in Rom zuerst aufgeführt, excellirte, die sich lange erhielt. Im J. 1804 kehrte er als Musiklehrer des Fürsten Poniatowski nach Warschau zurück und starb dort im April 1811.

Albertini, Giovanna, eine berühmte italienische Opernsängerin, geboren 1698 in Reggio, erhielt an der Bühne den Beinamen Romanina und glänzte seit 1718 als Gesangsstern neben ihrem Bruder Michael Albertini (s. d.) an der italienischen Oper in Cassel, welcher sie bis 1729 mit Ruhm und Ehren angehörte. In jenem Jahre ging sie in Begleitung ihres Bruders in ihr Vaterland zurück, kehrte dem öffentlichen Leben den Rücken und blieb seitdem verschollen.

Albertini, Michael, Bruder der Vorigen, wurde um 1680 in Venedig geboren, erhielt den Beinamen Manoletto und galt bereits als zwanzigjähriger Jüngling für einen der bedeutendsten Castraten-Sänger Italiens und bald auch Deutschlands. Denn in letzteres Land hatte er sich begeben, um bei dem berühmten königlichen Kapellmeister Ruggiero Fedeli in Berlin noch gründlichere Gesangstudien zu machen. Nach weiteren Studienreisen wurde er in Cassel mit 1500 Thalern Jahresgehalt lebenslänglich engagirt und genoss als Künstler, wie als Mensch allgemeine Hochachtung und Liebe. Von Heimweh getrieben, kehrte er im J. 1729 mit seiner Schwester Giovanna Albertini (s. d.) nach Italien und in das Privatleben zurück. Die ferneren Lebensschicksale Beider, so wie ihr Todesjahr, sind unbekannt geblieben.

Alberti'scher Bass, auch Harfenbass, heisst diejenige arpeggirende Begleitung, in welcher zuerst der Grundton und sodann die übrigen zu dem betreffenden Accorde gehörigen Töne in einer bestimmten Folge nach einander erklingen, so dass also der Accord nicht im Miteinander seiner Intervalle, sondern im Nacheinander derselben auftritt, z. B.:

1. *Mozart.*



2. *Clementi.*



3. *Beethoven.*



Diese einst sehr beliebte, noch jetzt nicht ungebräuchliche Manier der Klavierbegleitung wurde von Domenico Alberti (s. d.), einem kunstgeübten Dilettanten, zuerst auf- und zu häufiger Verwendung gebracht, daher der Name Alberti'scher Bass. Die Bezeichnung Harfenbass verdankt er dem eben so häufigen Gebrauche solcher gebrochenen Accorde auf der Harfe, deren Technik sie vorzüglich entsprechen. S. auch Arpeggio.

Albertus, der Grosse oder **Magnus** genannt, Graf von Bollstädt, berühmter Philosoph, Naturforscher und Schriftsteller in fast allen Fächern des gelehrten Wissens seiner Zeit und also auch der Tonkunst, wenigstens nach der Angabe vieler Bibliographen der Folgezeit, welche ihm einen Tractat *de Musica*, so wie *Commentaria in Boëthii Arithmeticam* und *Musicam* zuschreiben. In der sogenannten Gesammtausgabe seiner Werke, veranstaltet von Petrus Jammy (21 Bde. Lyon 1651), findet sich nur Wenig davon, und es bliebe Aufgabe, dieselben in irgend einer Bibliothek zu ermitteln. Dieser ausgezeichnete Gelehrte wurde im J. 1193 zu Lauingen in Schwaben geboren, studirte in Padua, wurde 1223 Dominicaner und hierauf Lehrer an den Klosterschulen zu Hildesheim, Regensburg und Cöln. Im J. 1230 ging er nach Paris, wo er die theologische Doctorwürde erhielt und Aufsehen machende Vorlesungen über Aristoteles hielt, infolge deren er 1249 Rector der Schule zu Cöln wurde. Im J. 1254 erhielt er die Würde als Provinzial der deutschen Dominicanerklöster und 1259 die eines Bischofs des Bisthums Regensburg. Schon nach zwei Jahren gab er dieselbe aber aus Liebe zu den Wissenschaften auf, kehrte nach Cöln zurück und lebte dort in der Stille des Klosters der Vermehrung seiner Kenntnisse. Er starb daselbst am 15. Novbr. 1280. An seinen Namen knüpfen sich viele der wunderbarsten Sagen; beim Volke galt er noch lange für einen gefährlichen Zauberer.

Albest, Raimund Kaan, Edler von, ein vortrefflicher Violinspieler, als solcher Schüler Mayseder's und nicht unbedeutender Componist für dieses Instrument, wurde im J. 1802 in Wien geboren und ist von ungarischem Adel. Er widmete sich dem Militärstande und brachte es darin bis zum österreichischen Rittmeister. Nach genommenem Abschiede erwarb er sich auf Kunstreisen in Italien einen grossen Ruf als Violinist und eben so 1840 in Wien. Seitdem scheint er sich ins Privatleben zurückgezogen zu haben.

Albicastro, Heinrich, eigentlich Weissenburg geheissen, ist ein geborener Schweizer und lebte gegen Ende des 17. Jahrhunderts als Rittmeister der Allirten im spanischen Erbfolgekriege. Er galt für einen ausgezeichneten Violinspieler und bekundete sich in den von ihm erschienenen Sonaten, auf denen er sich D. B. W. Cavaliere nannte, auch als bedeutenden, melodienreichen Violincomponisten.

Albinoni, Tommaso, wurde im J. 1674 zu Venedig geboren und machte schon früh als Sänger, so wie als fleissiger und guter Componist diesseit und jenseit der Alpen Aufsehen. Da es ihm mit dem Kirchenstyl nicht glücken wollte, so wandte er sich, und zwar mit bisher unerhörtem Erfolge, der Operncomposition zu. Gleich seine erste derartige Partitur, »Zenobia«, 1694 in Venedig zuerst aufgeführt, hatte einen grossartigen Erfolg, und dieser folgten nun 41 andere Opern, welche Gerber nach ihren Namen aufführt, und die sämmtlich mit Ausnahme einer einzigen zuerst in Venedig zur Darstellung kamen und von da aus den Weg über alle italienischen Opernbühnen des In- und Auslandes machten. Die werthvollste darunter ist die »*Didone abbandonata*«, mit ihrem berühmten Textbuche aus der Feder Metastasio's. Einige andere Opern hat er der nöthigen schnellen Ablieferung wegen mit anderen Componisten geschrieben. Auch als fruchtbarer, tüchtiger Instrumentalcomponist, namentlich für Violine, das Instrument, welches er selbst vortrefflich spielte, machte er sich, und zwar besonders in Deutschland, einen überaus beliebten Namen; seine derartigen Werke wurden daselbst allenthalben gehört und mit Vorliebe ausgeführt. Man kennt von ihm 43 Sonaten, 36 Conzerte, 6 Sinfonien und 12 Cantaten, und unter diesen waren wieder seine *XII Sonate da camera o Balletti a tre* (Op. 3) und seine *VI Sonate a Violino solo con Basso continuo* allbeliebt und bekannt. A. zeigt sich in allen diesen Arbeiten als erfindungsreicher, gewandter und trefflich gebildeter Musiker. Er starb am Heerde seines Ruhmes, um 1743 in Venedig.

Albioso, Mario, ein national-sicilianischer Dichter und Componist, ausserdem Geistlicher und um 1685 gestorben. Seine »*Selva di Canzoni Siciliani*« (Palermo 1681) sind für den musikalischen Archäologen eben so wichtig, wie für den Sprachforscher, da in ihnen der damalige sicilianisch-italienische Dialekt getreu aufbewahrt ist.

Albizzi Tagliomocchi, Barbara, Dichterin und berühmte Sängerin des 17. Jahrhunderts, ist in Florenz geboren und ebendaselbst um 1660 gestorben.

Albonesio, Ambrosio Teseo, geboren zu Pavia 1469, gestorben 1540 als Kanonikus zu St. Lateran, ist der erste Schriftsteller, welcher des Fagotts Erwähnung thut und die Erfindung dieses Rohrinstrumentes seinem Zeitgenossen Afranio (s. d.) zuschreibt.

Alboni, Marietta, jetzt Gräfin Pepoli, eine der berühmtesten italienischen Sängerinnen der Gegenwart und als Altistin unübertroffen, wurde im J. 1824 zu Cesena in der Romagna geboren und brachte ihre herrliche umfangreiche Stimme in Bologna bei Signora Bertolotti zu einer vorzüglichen Ausbildung. Hier lernte sie auch Rossini kennen und hatte das Glück, von diesem Meister und feinen Kenner des Gesanges für viele Opernpartien vorbereitet zu werden. Schon 1841 debütirte sie mit grossem Erfolge als Orsini in Donizetti's »Lucrezia« auf dem Scala-Theater in Mailand und ging mit dem dortigen Operndirector Merelli nach Wien, wo sie ihren Ruhm befestigte. Nachdem sie noch in St. Petersburg mit ungeheurem Beifall eine Saison hindurch gesungen hatte, trat sie auf Conzertreisen in Ungarn und Deutschland auf und erregte allenthalben Enthusiasmus. 1847 excellirte sie wieder auf der italienischen Opernbühne und zwar in London, wo Jenny Lind den Lorbeer des Ruhmes mit ihr theilen musste. Im Herbst desselben Jahres sang sie in den Conzerten der königlichen Akademie in Paris, nahm dort zunächst an der italienischen Bühne ein Engagement an und wurde der fast vergötterte Liebling der Franzosen. Nachdem sie auch die Musikfreunde in Madrid entzückt hatte, sang sie 1850 und 1851 abwechselnd in der Grossen und in der Komischen Oper in Paris mit ungeschwächtem grossartigen Erfolge. Ihr Gesang und ihre Darstellung der Fides in Meyerbeer's »Propheten« erreichte die Höhe der genialen Schöpferin dieser Partie, der Frau Viardot-Garcia, und für die Pagenrolle in den »Hugenotten«, welche sie als wahrhaft grosse Künstlerin nicht verschmähte, schrieb ihr der Componist ein besonderes brillantes Einlage-Rondo. Eben so componirte Auber für sie die Partie der Zerline in seinem »Orangenkörbchen«, welche Oper sich nur durch sie monatelang hielt und ohne sie schnell verschwand. Sie zeigte in derselben auch ihr unvergleichliches Talent für die Spieloper, indem sich Gesang und Darstellung darin bis zur Vollkommenheit abrundete. Noch einmal trat sie in London auf, bereiste dann ganz Frankreich und trug 1853 auf Kunstreisen ihren

Ruhm durch die Vereinigten Staaten von Nordamerika. Im J. 1854 vermählte sie sich mit dem Grafen Pepoli und zog sich ins Privatleben zurück, von wo aus sie jedoch noch öfters in Wohlthätigkeits-Conzerten auftrat. Unauslöschliche Liebe zur Kunst führte sie in den letzten Jahren wieder auf die italienische Opernbühne von Paris, wo sie die Schönheit und Fertigkeit ihrer Stimme und ihre Darstellungskunst im alten Glanze zeigte. Nach dem Tode ihres Freundes und Verehrers Rossini liess sie sich für ungeheure Summen von dem Unternehmer Strakosch auf mehrere Jahre hin engagiren, um in verschiedenen Ländern, wohin sie von demselben dirigirt wird, die Alt-Solopartie in Rossini's nachgelassener Messe zu singen. Die Stimme der A. ist ein voller, wohlklingender Alt mit dem seltenen Umfange vom kleinen *f* bis zum dreigestrichenen *c*. In der Tiefe sonor, in der Höhe zart und rein, zeigt er sich in allen Registern klar und wohl ausgeglichen. Ihre Virtuosität beruht mehr auf Naturgaben, als auf Studium, dennoch ist ihre Coloratur, trotz der Schwere des Stimmvolumens, leicht und fehlerfrei und in allen technischen Feinheiten ist die treffliche Schule nicht zu verkennen.

Albrecht, Johann Lorenz, gewöhnlich der Magister Albrecht genannt, wurde am 8. Januar 1732 zu Görmar bei Mühlhausen in Thüringen geboren und erhielt eine akademische Bildung, um Theologie zu studiren. Aber schon auf dem Gymnasium zu Mühlhausen, wo er sich von dem dortigen gutrenommirten Organisten Rauchfuss im Klavier- und Orgelspiel unterrichten liess, wie auf der Hochschule in Leipzig seit 1752 trieb er immer eingehendere Musikstudien, so dass er, nachdem er 1756 als Magister promovirt hatte, 1758 mit der Stelle eines Gymnasiallehrers zugleich die eines Cantors und Musikdirectors an der Hauptkirche zu Mühlhausen übernehmen konnte. Nebenbei wirkte er auch als Poet, musikalischer Schriftsteller und Tonsetzer. In ersterer Eigenschaft wurde er sogar zum kaiserlich gekrönten Dichter ernannt. Als Componist hat er sich ausser durch beliebte Klavierwerke besonders durch eine grosse Cantate auf den 23. Sonntag Trinitatis (1758) und durch seine aus den Evangelien zusammengestellte Passion (1759) vortheilhaft bekannt gemacht. Ein noch grösserer Werth ist aber seinen musikalischen Schriften beizumessen. Neben seinen wichtigen selbstständigen Abhandlungen, welche eine tiefe Gelehrsamkeit und umfassende Kenntnisse bekunden und von denen wir die in Marpurg's historisch-kritischen Beiträgen, so wie in dessen kritischen Briefen (namentlich ist der 130. im 3. Bande »Beiträge zur Historie der Musik« zu erwähnen), ausserdem seine »Gründliche Einleitung in die Anfangsgründe der Tonkunst etc. nebst einem kurzen Abriss einer musikalischen Bibliothek« (Langensalza 1761) nennen, hat er sich als Herausgeber von J. Adlung's »*Musica mechanica organoedi*« mit den Zusätzen von Agricola, und dessen »Musikal. Siebengestirn« einen vortrefflichen Namen erworben. A.'s Autorität war so fest begründet, dass man ihn zum Schiedsrichter in dem zwischen Marpurg und Sorge geführten Streite über die Grundlagen des Harmoniesystems erwählte, welchen er zu Gunsten Marpurg's schlichtete. Leider starb der verdienstvolle A. bereits im J. 1773 zu Mühlhausen und wurde weithin betrauert.

Albrecht, Joh. Matthäus, ein mit Recht berühmter Organist des 18. Jahrhunderts, wurde am 1. Mai 1701 zu Osterbehringen bei Gotha geboren und trieb schon zeitig neben den wissenschaftlichen auch musikalische Studien, letztere besonders bei dem Kapellmeister Witt in Gotha, welcher ihn aufs Gründlichste im Klavier- und Orgelspiel und als untrennbar davon in der Theorie der Musik unterrichtete. Er besuchte hierauf Süddeutschland und Frankreich, wo er es sich nicht entgehen liess, die besten und anerkanntesten Organisten mit Nutzen zu hören, sodass er selbst bereits 1724 an der Katharinenkirche und 1726 an der Hauptkirche zu den Barfüssern in Frankfurt a. M. berufen wurde. Die vorzügliche Orgel jener Kirche wurde 1736 durch den Orgelbauer C. Wegmann in Darmstadt unter seiner Leitung gebaut, und er hat derselben bis zu seinem Tode, im J. 1769, grosse Ehre gemacht. Von seinen Compositionen scheint Nichts herausgekommen zu sein, obwohl sein Name mit Klavierconzerten in Verbindung gebracht wird, welche damals sehr beliebt gewesen sein sollen. — Den Namen A. führen noch zwei andere Organisten jener Zeit, nämlich Franz Albrecht, geboren den 10. April 1685 zu Teising in Böhmen und ebenda-

selbst als Cantor und Organist am 15. April 1733 gestorben, so wie Franz Xaver Wilhelm Albrecht, geboren am 11. Mai 1663 zu Brünn, gestorben den 2. Septbr. 1730 als sehr gut renommirter Organist an der Kirche des Stiftes Strahow zu Prag.

Albrechtsberger, Johann Georg, einer der ausgezeichnetsten und gelehrtesten Theoretiker und Lehrer der Tonsetzkunst der neueren Zeit, auch als Kirchencomponist und Orgelspieler von grosser Bedeutung, wurde am 3. Febr. 1736 zu Klosterneuburg bei Wien geboren und starb am 7. März 1809 zu Wien. Allen anderen Angaben gegenüber sind diese Daten als authentisch festzuhalten; denn das Erstere ist von A. selbst angegeben, das Letztere von seinem Schüler J. von Seyfried notirt worden. In frühester Jugend zeigte A. bereits eine schöne, biegsame Stimme und grossen Sinn für die musikalische Behandlung derselben, sodass er sofort nach begonnenem Schulunterrichte als sehr brauchbarer Sopranist in dem Chorherrenstifte zu Klosterneuburg wirken musste. Der dortige Pfarrer, Leop. Pittner, ein grosser und gelehrter Musikfreund, fand die hervorragenden Anlagen des Knaben bald heraus, nahm sich seiner väterlich an und unterrichtete ihn im Generalbass, so wie in den Elementen der Theorie, ja, er liess ihm für seine Privatstudien eine kleine Orgel anfertigen, welche noch jetzt im Kahlenberger Dörfchen bei Wien aufbewahrt und gezeigt wird. Der Knabe bezeigte eine grosse Freude über dieses Geschenk, nahm es sogar mit ins Bett und übte sich auf demselben bis er einschlief, worauf er am frühen Morgen von Neuem begann. Er gönnte sich in seinem Eifer selbst an Sonn- und Festtagen keine Rast und Erholung, und als er einst am ersten Ostertage seinen Wohlthäter um eine Unterrichtsstunde vergeblich bat und dieser ihm nur gestattete, sich auf seinem Instrumente zu üben, spielte er so vortrefflich und seinem Lehrer so zur Freude, dass ihm derselbe ein ansehnliches Geschenk machte. Der fromme Priester sah überhaupt in seinem Zögling einen Liebling Gottes, da derselbe auf wunderbare Weise wiederholt aus bedrohlicher Lebensgefahr gerettet wurde. Als der edle Mann einsah, dass der Zeitpunkt gekommen sei, wo sein junger Schützling höheren Studien obliegen müsse, als er und seine Heimath ihm bieten könnten, sandte er ihn in die berühmte Benedictiner-Abtei Melk, wo er ebenfalls als Discantsänger und für sein Alter ausserordentlich gebildeter Musikjünger Aufsehen machte und in besondere Obhut genommen wurde. Dem Kronprinzen, nachmaligen Kaiser Joseph II., welcher einst einer der dort üblichen Singspielaufführungen der Zöglinge beiwohnte, entging A.'s vielseitiges Talent gleichfalls nicht; er liess ihn zu sich heranrufen, unterhielt sich mit ihm aufs Freundlichste und Leutseligste und schenkte ihm zum Abschiede einen Ducaten. Auch als Kaiser verweilte Joseph in Melk mit besonderem Vergnügen und erkundigte sich stets mit grösster Theilnahme nach dem talentvollen A., ja, als er einst, einem Hochamte beiwohnend, ihn ganz vorzüglich postludiren hörte, forderte er ihn auf, er möge sich, sobald die Hoforganistenstelle vacant würde, darum bewerben. Erst 1772 trat dieser Fall ein und bis dahin bewegte sich A. noch in verschiedenen anderen Stellungen. Zunächst studirte er noch emsig und eifrig bei dem Melker Chorverweser Rob. Emmerling, welcher ihm in strenger Zucht die alten und neuen Meisterwerke bis Händel, Bach, Graun und Mann erschloss und erklärte. Nebenbei fehlte es nicht an praktischer Uebung, denn er versah zwölf Jahre hindurch das Organistenamt in jener Abtei zu allgemeiner Zufriedenheit. Seine erste grössere Composition war eine Huldigungscantate, welche bei der Durchreise der kaiserlichen Braut, der Prinzessin Josepha von Bayern, am 21. Januar 1765 mit vielem Beifall aufgeführt wurde. Bald nachher erhielt er einen Ruf als Organist der Hauptkirche in Raab, den er annahm, kurz darauf aber mit einer gleichen Stellung in Mariataferl vertauschte. Hier engagirte ihn ein schlesischer Adeliger für sein Haus als Musikmeister, und er blieb daselbst, bis er als Regens chori bei den Carmelitern nach Wien berufen wurde, welchem Rufe er um so lieber folgte, als er dadurch Gelegenheit fand, einen seiner innigsten Wünsche auszuführen und bei dem von ihm hochverehrten Hoforganisten Mann zu studiren. In Wien lernte er die Brüder Michael und Joseph Haydn, so wie die übrigen musikalischen Autoritäten der Kaiserstadt kennen, die ihrerseits ihn bald hochschätzten. So begleitete er die grosse Messe in *G*dur des Kapellmeisters Reuter und transponirte die ganze Orgelpartie, da das Instrument um fast einen halben Ton

zu tief stand, vom Blatte nach *Gis* dur. Der anwesende Componist überschüttete ihn ob dieser Heldenthat mit Lobsprüchen. Endlich, im J. 1772, konnte Kaiser Joseph seine alte Zusage erfüllen und A. zum Hoforganisten ernennen lassen, mit welcher ehrenvollen Stellung er 1792 das Kapellmeisteramt an St. Stephan als Nachfolger des würdigen Leop. Hoffmann verband. Schon seit 1772 hatte er sich angelegen sein lassen, pädagogisch zu wirken und seine reiche und gründliche Gelehrsamkeit auf eifrige und vorwärtsstrebende Schüler zu übertragen. Keiner war für das Lehramt berufener als er, denn mit dem tiefsten Wissen verband er ein Wohlwollen, eine Sanftmuth und eine Nachsicht, welche seine Schüler unwiderstehlich für ihn einnehmen und zum Fortschreiten aneifern mussten. Kein Anderer kann sich denn auch rühmen, eine so grosse Reihe tüchtiger und ausgezeichneter Künstler herangebildet zu haben. Wir nennen als solche nur die Namen Joseph Weigl, Ignaz von Seyfried, Jos. von Eybler, J. F. von Mosel, L. van Beethoven, Mich. Umlauf, J. N. Hummel, J. Gänsbacher und den Sohn des grossen Mozart. Die königlich schwedische Akademie ernannte den weithin berühmt gewordenen Meister im J. 1798 zu ihrem Ehrenmitgliede. Auch andere Auszeichnungen wurden ihm zu Theil; so wurde bei den Krönungsfeierlichkeiten in Pressburg auf kaiserlichen Befehl die von A. componirte grosse Messe mit allem Pomp als Krönungsmesse aufgeführt. Sein letztes grosses Werk war ein feierliches *Te deum*, dessen Partitur er seiner Gattin zur Verwahrung anempfahl, bis eine besonders festliche Veranlassung in dem geliebten Kaiserhause Gelegenheit zu ihrer Ueberreichung und Veröffentlichung geben würde. Diese fand sich denn lange nach seinem Tode, am 10. Novbr. 1816, bei den Vermählungsfestlichkeiten des Kaisers Franz mit einer Prinzessin von Bayern. A. selbst starb fromm und gottergeben, wie er gelebt hatte, am 7. März 1809; er theilt mit den von ihm hochverehrten Meistern Mozart und Haydn einen und denselben Friedhof. Aus seiner fast einundvierzigjährigen Ehe waren fünfzehn Kinder hervorgegangen, von denen ihn jedoch nur drei überlebten. Er selbst ist sein langes Leben hindurch ein treues Abbild seiner Kunst gewesen, besonders des erhabenen Zweiges derselben, welchem er sich ja vornehmlich gewidmet hatte. Kindlich fromm und bieder, wohlwollend, bescheiden und umgänglich, steht er als ein Bild einfacher Grösse da, wie sie auch seine Werke widerspiegeln, deren er nach J. von Seyfried's Zählung 261 hinterlassen hat, von denen aber nur 27, meist Präludien und Fugen für Orgel, Piano, so wie Streichquartette, im Druck erschienen sind. Sein immenser Manuscriptennachlass, bestehend aus 43 Messen, 4 Te deen, 6 Oratorien, 4 Sinfonien, 9 Violin-Quintetten, 16 Quartetten, 2 Sextetten, 14 Hymnen und vielen Conzerten für verschiedene Instrumente, ging, mit Ausnahme des oben genannten Te deums und einer Anzahl Messen, 244 Nummern stark, in das Musikarchiv des kunstsinnigen Fürsten Nicolaus von Esterhazy-Galantha über. — Von der Lehrthätigkeit A.'s ist bereits die Rede gewesen; eine andere Frucht derselben sind seine unschätzbaren theoretischen Schriften, welche eine Klarheit, Fasslichkeit, Bestimmtheit und Deutlichkeit auf schwierigem und trockenem Felde documentiren, die sie noch lange mustergültig, für alle Zukunft aber studirenswerth erhalten wird. Bereits 1790 erschien seine »Gründliche Anweisung zur Composition« (3. Aufl. Leipzig 1825), später eine Generalbassschule und eine Klavierschule. Eine Gesammtausgabe seiner »Sämmtlichen Schriften über Generalbass, Harmonielehre und Tonsetzkunst« besorgte, systematisch geordnet, mit werthvollen Zusätzen, einer ausführlichen Einleitung und Biographie versehen, sein treuer Schüler Ignaz, Ritter von Seyfried (Wien 1826, 3 Bde., 2. Aufl. Wien 1837). Der erste Band enthält Generalbass und Harmonielehre, der zweite Composition, der dritte den höheren Contrapunkt. — Ein Namens- und Zeitgenosse A.'s, jedoch nicht mit ihm verwandt, war ein anderer, als tüchtig gerühmter österreichischer Musiker, Franz Albrechtsberger, geboren 1787 zu Wien, ebendaselbst bereits am 3. Januar 1818 gestorben.

Albrici, Vincenzo, geboren den 16. Juni 1631 zu Rom, ging aus einer trefflichen Musikschule hervor, so dass er in Italien bereits für einen berühmten Organisten und Componisten galt, als ihn die Königin Christine von Schweden als ihren Kapellmeister mit nach Deutschland nahm und ihn um 1660 in Stralsund domicilirte,

wo er zur lutherischen Confession übergetreten zu sein scheint. Schon 1664 aber ging er mit dem Titel eines kurfürstlich sächsischen Kapellmeisters nach Dresden, wo er bis Ende 1680 blieb und dann entlassen wurde. Er übernahm darauf das Organistenamt an der Thomaskirche zu Leipzig und erfreute sich auch hier eines ausserordentlich bedeutenden Künstlerrufes, sodass der Kurfürst seine Compositionen für tausend Thaler, eine damals enorme Summe, für die Musikbibliothek in Dresden ankaufen liess, wo sie jedoch bei dem grossen Brande im siebenjährigen Kriege mit untergegangen zu sein scheinen. A. selbst gab die Leipziger Stellung bald nach Jahresfrist auf, trat zur katholischen Kirche zurück und begab sich als Kirchen-Musikdirector nach Prag, wo er am 8. August 1696 starb. Von seinen zahlreichen Werken existiren nur noch ein zehnstimmiges Te deum, das Nicäische Symbolum, der 150. Psalm mit Trompeten und Pauken, eine Messe u. s. w., welche aber noch nicht im Druck erschienen, obwohl sie vollgültige Zeugnisse seiner Tüchtigkeit und Gediegenheit sind.

Album (vom lat. *albus,* weiss) hiess ursprünglich, und zwar schon bei den alten Römern, jede weisse Fläche oder Tafel mit dem besonderen Zwecke, Bemerkungen, Bekanntmachungen, Verzeichnisse und Sentenzen aufzunehmen. Der Name ging im Mittelalter und in der Neuzeit erst auf die Kloster- und Fremdenbücher, dann auf die Stammbücher über. Die letzteren wurden mit der Zeit Kunstproducte und fanden bald auch ihren Weg in die Literatur mit dem Unterschiede, dass das, was sich früher Einer von Mehreren, oder Vielen zusammensammelte, jetzt von Einem oder Wenigen einer Menge Besitzer gedruckt mitgetheilt wurde. So ist in der jüngsten Zeit der Name A. als Titel für eine besondere Gattung literarisch-artistischer Producte in Gebrauch gekommen, und er erscheint für solche Sammelwerke, welche aus zusammengestellten Beiträgen Mehrerer bestehen, ganz zweckentsprechend. Wegen des vielen Unbedeutenden und Werthlosen, das gerade die Albumliteratur als Sammelpunkt milder Beiträge zu Tage förderte, ist sie jetzt in Misscredit gekommen, doch nicht ganz mit Recht, denn einzelne hieher gehörende Erscheinungen, welche freiwilliger Vereinigung tüchtiger Mitarbeiter ihr Dasein verdanken, verdienen einen immerhin ehrenwerthen Platz in der Literatur.

Albuzzi-Todeschini, Teresa, eine der berühmtesten Contr'alt-Sängerinnen des vorigen Jahrhunderts, wurde am 26. Decbr. 1723 zu Mailand geboren und durchlief eine treffliche Gesangschule. Nachdem sie bereits auf einigen italienischen Bühnen mit grösstem Beifall gesungen hatte, gelangte sie an die Italienische Oper zu Dresden und wurde wegen ihrer herrlichen, wohlgeschulten Stimme und ihrer grossartigen Darstellungskunst hochgefeiert. Der siebenjährige Krieg brachte sie ausser Engagement. Ein solches zu finden, wollte sie sich gerade über Prag nach Warschau wenden, als sie an der Lungenentzündung erkrankte und kurz darauf, am 30. Juni 1760, in Prag starb.

Alcäus, s. Alkäus.

Alcock, Johann, wurde am 11. April 1715 in London geboren und bildete sich bei den rühmlichst bekannten Lehrern King und Stanley zu einem tüchtigen Organisten und Componisten aus. Im J. 1749 erhielt er die Stelle als Organist an der Kathedrale zu Lichfield, welches Amt er bis zu seinem Tode im J. 1806 bekleidete. Er galt für einen Orgelspieler ersten Ranges, so wie für einen der vorzüglichsten englischen Kirchencomponisten, und seine Werke rechtfertigen diesen ausgezeichneten Ruf; ein Theil derselben, bestehend aus Hymnen, Psalmen und Anthems, ist im Druck erschienen, andere finden sich in seinen Sammelwerken »*Harmonia festi*« und »*Harmony of Sion*«. Ausserdem existiren von ihm sechs Violinconzerte und ein Conzert für Viola di Gamba, sämmtlich werthvolle Bestandtheile damaliger Musikliteratur. In Anerkennung seiner Verdienste war ihm von der Universität Oxford der Doctortitel zuertheilt worden.

Alcuin, auch Alchuin und Alcwin geschrieben und in dem Gelehrtenvereine an Karls des Grossen Hofe Flaccus Albinus genannt, wurde um 735 in York geboren und starb am 19. Mai 804 als Abt des Klosters zu Tours. Er ist als Stifter von zahlreichen Volks- und Gelehrtenschulen und als eifriger Beförderer der Volksbildung von allerhöchstem Verdienste zu einer Zeit, wo in dem grossen Frankenlande

Rohheit und Barbarei noch im Schwange waren. Gerbert schreibt ihm, doch, wie es scheint, mit Unrecht, im ersten Bande seiner *Scriptores ecclesiastici de musica* einen Tractat über Musik zu, und es ist auch anzunehmen, dass er Einiges über Musik, in der er jedenfalls ein Bildungsmittel wohl erkannt hatte, geschrieben hat, jedoch ist von derartigen Schriften A.'s Nichts mehr vorhanden.

Alday, zwei vortreffliche Künstler und Brüder, wurden, der Eine 1763, der Andere 1764, zu Perpignan geboren, kamen aber noch jung mit ihrem Vater, welcher Lehrer der Mandoline war, nach Paris. Als Violinisten zogen sie in den *Concerts spirituels* die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich und wurden so gefeiert, dass keiner der damaligen Violinisten neben ihnen Stand halten konnte. Sie wurden in die königliche Kapelle gezogen und gehörten derselben bis zum Ausbruche der Revolution an, worauf sie wahrscheinlich Paris verliessen. Der ältere der Gebrüder taucht erst um 1805 als Musikverleger und Inhaber einer Musikalienhandlung in Lyon wieder auf; einige seiner in der That vortrefflichen Duette und Quartette für Violine, so wie eine Violinschule sind im eigenen Verlage erschienen. Der jüngere Bruder erscheint dagegen schon 1793 als gefeierter Solospieler und Componist in London. Er schrieb daselbst vorzügliche Conzerte, Trios und Quartette für Violine. Sein Violinconzert in *D* moll, übrigens schon 1780 in Paris erschienen, war sein Parade- und das Lieblingsstück aller Virtuosen und vorgeschrittenen Violinisten damaliger Zeit und zeichnet sich durch Feinheiten und echt künstlerische Vorzüge aus. Im J. 1806 ging er als Musikdirector nach Edinburg, wo er in glücklicher und geachteter Stellung bis zu seinem Tode lebte.

Alderinus, Cosmas, lebte um die Mitte des 16. Jahrhunderts als Kirchencomponist und wahrscheinlich auch als Organist in der Schweiz. Man besitzt noch von ihm *LVII Hymni sacri a* 4, 5, 7 *voces* (Bern 1553), welche ihn von der vortheilhaftesten Seite zeigen. Weitere biographische Daten sind nicht mehr zu ermitteln.

Aldhelm, mit dem Klosternamen Adelmus, wurde um 613 in der englischen Grafschaft Wiltshire geboren und starb am 25. Mai 709 als Bischof zu Dulting. Seine für die damalige Zeit feine Bildung hatte er auf Reisen in Frankreich und Italien erhalten. Er zeichnete sich auch als Dichter, Harfenspieler und Sänger aus und pflegte seine Cantionales dem Volke auf der Strasse selbst vorzusingen, wodurch sie sehr bekannt und durch Tradition fortgetragen wurden. Der Fürstabt Gerbert giebt von diesen *Cantiones Saxonicae* in seinem Werke »*De cantu et musica*« nach Entzifferungen eines Manuscriptes aus dem 9. Jahrhundert einige Beispiele. Von A. selbst heisst es in einer alten englischen Chronik: »Er war ein gar trefflicher Harfenspieler, ein ausserordentlich beredter sächsischer und lateinischer Dichter, ein sehr erfahrener Sänger, ein *Doctor egregius* und ungemein bewandert, eben so in der heil. Schrift, wie in den freien Künsten«.

Aldrich, Henry, ein in fast allen Wissenschaften und Künsten tief unterrichteter Theolog, wurde 1647 zu London geboren und bestand schon 1662 die Prüfung, welche ihn als Studirender in das Collegium der Christuskirche zu Oxford führte. Hier promovirte er als Doctor der Theologie, fungirte im Lehramt und absolvirte die gelehrten akademischen Grade, bis er die eines Dekans erreichte, als welcher er am 14. Decbr. 1710 starb. Ausser seinem theologischen Ruhm erwarb er sich noch den begründeten Ruf einer Autorität in den alten und neuen Sprachen, im Baufach und in der Musik. Die Tonkunst verdankt ihm eine sehr grosse Reihe eingehender und gründlicher musikalischer Abhandlungen aller Fächer, so Untersuchungen über die Musik der Alten, über die verschiedensten Instrumente, hauptsächlich Orgel, über die Theorie und Praxis, Fuge und Contrapunkt u. s. w. Alle diese Schriften finden sich im Manuscript in der Bibliothek obengenannten Collegiums aufbewahrt. Jenes Collegium verdankt ihm auch eine Musikschule, welche er in seiner Wohnung abhielt und und für die er sowohl zahlreiche Anthems, Psalmen, Motetten u. s. w. selbst componirte, als auch die Schätze der deutschen und italienischen geistlichen Musik der Vergangenheit sammelte und zum Theil mit englischem Text versah. Auch auf dem Felde heiterer weltlicher Gesangsmusik war er bekannt; so gehörten noch langehin ein Rundgesang und ein Rauchquartett zu den beliebtesten englischen Gesellschafts-

liedern. Sie fanden sich 1726 in einem Liederbuche, betitelt »*Pleasant musical companion*«, als noch immer beliebte Nummern.

Aldrovandini, Giuseppe Antonio Vincenzo, geboren um 1660 zu Bologna, erhielt in dieser durch ihre Anstalten und Autoritäten ausgezeichneten Stadt eine vorzügliche und vielseitige musikalische Bildung, sodass er, noch ziemlich jung, einer der Vorsteher der berühmten philharmonischen Akademie seiner Vaterstadt wurde, in Folge dessen er auf damaligen Notentiteln fast immer den Beinamen »*Principe dei Filarmonici*« führt, was verschiedene Lexika bis hinauf zu Schladebach mit Unrecht als einen Zug grosser Eitelkeit ansehen. A. war in der Zeit von 1696 bis 1711 Kapellmeister des Herzogs von Mantua und blühte als fruchtbarer, sich allerdings in Sonderbarkeiten gefallender Opern-, noch mehr aber als Kirchencomponist. Er soll im Ganzen siebenzehn, theils tragische, theils komische, Opern geschaffen haben. Von grösserer Bedeutung sind aber seine mehrstimmigen *X Motetti*, »*Armonia sacra*« betitelt, so wie seine einstimmigen von zwei Violinen begleiteten zehn *Concerti sacri*.

Alemanes von Sardes, ein alter berühmter Dichter und Musiker, von dem aber Nichts weiter bekannt ist, als dass seine Blüthezeit gerade in die Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr. fällt.

Alembert, Jean le Rond **d'**, einer der hervorragendsten Philosophen, Mathematiker und Akustiker des 18. Jahrhunderts, wurde sofort nach seiner Geburt, am 16. Novbr. 1717, von seinen Eltern, dem Dichter Destouches und der Frau von Tencin, ausgesetzt und von einer armen Glaserswittwe aufgenommen und erzogen. Erst nach einigen Jahren nahm sich der unnatürliche Vater seines Kindes insoweit an, dass er ihm eine Jahresrente von 1200 Livres aussetzte. Zwölf Jahre alt, wurde er dem *Collège Mazarin* zugeführt, wo er reissende Fortschritte in allen Lehrfächern machte und die Lehrer bald in Erstaunen über die Vielseitigkeit und Gründlichkeit seines Wissens versetzte. Ursprünglich fesselte ihn das Studium der Theologie am meisten, sodann das der Medicin; endlich warf er sich mit Feuereifer auf die Jurisprudenz. Er wurde sogar Advocat, wendete sich aber, wie bisher bereits geschehen, neben den philosophischen hauptsächlich den mathematischen und physikalischen Studien zu, für die er durch seine unschätzbaren Leistungen ein grosser Reformator werden sollte. Schon 1741 zum Mitgliede der Pariser Akademie der Wissenschaften ernannt, schrieb er, gleichsam als Inauguralschrift, seinen wichtigen »*Traité de dynamique*« (Paris 1743, 1759). Bald darauf gewann er den von der Akademie in Berlin ausgesetzten Preis und erwarb zugleich die Mitgliedschaft dieses Institutes, worauf er demselben u. A. seine »Untersuchungen über die Schwingungen tönender Saiten« (1748) überreichte. Hierauf folgten 1752 seine »*Eléments de Musique théorique et pratique, suivant les principes de Rameau*«, welche in vielen Auflagen und auch in deutscher Uebersetzung von Marpurg erschienen. Weiterhin gab er eine treffliche Geschichte der französischen Musik und eine werthvolle Abhandlung über die Freiheit in der Musik (deutsch von J. A. Hiller) heraus. Und dazwischen fallen zahlreiche und gediegene astronomische, philosophische, historische und philologische Untersuchungen und Abhandlungen, ja sogar theologische Streitschriften. Die für die Musik wichtigste That seines erfolgreichen Lebens aber ist die mit Diderot unternommene Herausgabe des grossen, in seiner Art bisher einzigen »*Dictionnaire encyclopédique*« (Paris 1751 bis 1772, 28 Bde.), zu welchem Riesenwerke er die mathematischen, akustischen und physikalischen Artikel und die Einleitung, ein unvergängliches Muster wissenschaftlicher Darstellung, lieferte. Dasselbe übte eine grossartige, tief eingreifende Wirkung aus, verwickelte ihn aber auch in vielfache Streitigkeiten, die ihn veranlassten, sich von den bisherigen Forschungen mehr und mehr abzuwenden und sich vorzugsweise mit rein literarischen Fragen zu befassen. Im J. 1772 wurde er als Mitglied und beständiger Secretair in die *Académie française* aufgenommen. Aber Frankreich erkannte den Werth dieses durch und durch geistvollen, biederen, bescheidenen und uneigennützigen Mannes, welcher ewig zu seinen grössten Geistern zählen wird, erst spät; die Akademie entzog ihm sogar auf die Einwirkungen seiner Gegner hin sein Gehalt. Dennoch folgte er weder dem Rufe Königs Friedrich II., mit welchem er in einem ununterbrochenen Briefwechsel stand, noch dem der

Kaiserin von Russland, welche ihn zum Erzieher ihres Sohnes begehrte; von dem Ersteren nahm er nur ein mässiges Jahrgehalt an. Der vortreffliche Gelehrte starb am 20. Octbr. 1789, wenige Jahre nach seinem königlichen Freunde, und zwar am Stein, weil er sich beharrlich weigerte, sich der nothwendig gewordenen Operation zu unterziehen. Der Akademiker Condorcet hat ihm in seinem »*Eloge*« ein schönes und würdiges Denkmal gesetzt.

Aleotti, Rafaele, gebürtig aus Argenta bei Ferrara, schrieb als Augustinermönch zahlreiche Kirchenmusiken und galt als ein hervorragender Tonsetzer des 17. Jahrhunderts. Einige seiner Madrigale und Motetten sind im Druck erschienen, alles Uebrige scheint leider verloren gegangen zu sein. Auch über sein äusseres Leben ist Nichts weiter bekannt geworden.

Aleotti, Vittoria, war ebenfalls zu Argenta geboren und ist vielleicht eine nahe Verwandte des Vorigen. Sie ist die jüngste Tochter des berühmten Baumeisters Giovanni Battista Aleotti, welcher 1546 geboren. Als Kind bereits zeigte sie das regste Interesse für Musik, indem sie mit der grössten Aufmerksamkeit den Unterrichtsstunden einer älteren Schwester beiwohnte. Plötzlich begann sie, ohne vorhergegangenen Unterricht, zum Erstaunen aller Zeugen das Harpichord ziemlich fertig und sicher zu spielen. Sie erhielt nun regelmässige Lectionen und zwar von Ercole Pasquino und machte reissende Fortschritte. Zu weiterer universaler Ausbildung in das Nonnenkloster San Viti zu Ferrara gethan, erklärte sie nach einiger Zeit trotz der abmahnenden Bitten der Ihrigen, den Schleier nehmen zu wollen. Seitdem hüllt sich ihr Leben in ein unlüftbares Dunkel. Man weiss nur, dass sie zahlreiche Motetten, meist nach Texten von Guarini, componirt hat; eine kleine Sammlung derselben ist auch unter dem Titel »*Ghirlanda dei Madrigali a 4 voci*« (Venedig 1593) im Druck erschienen.

Aleph, א = *a,* Anfangsbuchstabe des hebräischen Alphabets, gelinder Kehlhauch.

Alessandri, Felice, wurde im J. 1742 zu Rom geboren und im Conservatorium zu Neapel gebildet. Noch im jugendlichen Alter wurde ihm die Kapellmeisterstelle am Theater in Turin übertragen, die er zwei Jahre hindurch inne hatte, während welcher Zeit er zwei Opern, eine ernste (»*Ezio*«) und eine komische (»*Il matrimonio per concorso*« 1764) mit Beifall zur Aufführung brachte. Von Turin begab er sich nach Paris, wo er sich vier Jahre lang aufhielt und sich mit der Sängerin Laura Guadagni verehelichte, worauf er 1768 nach London ging, dort mehrere Opern schrieb, welche jedoch kein besonderes Glück machten, und desshalb in sein Vaterland zurückkehrte. Nachdem er hier sechszehn Jahre hindurch als Dirigent und Operncomponist ein ambulirendes Leben geführt hatte, wandte er sich im J. 1784 nach St. Petersburg, wo er als beliebter Gesanglehrer lebte, bis er sich 1789 nach Berlin begab. Dort hatte er das Glück und die vielbeneidete Auszeichnung, vom Könige Friedrich Wilhelm II. als zweiter Kapellmeister mit 3000 Thalern Jahresgehalt auf drei Jahre angestellt zu werden. Seine erste Oper für Berlin »*Il ritorno d'Ulisse*« soll (nach Gerber) grossen, aber keinen nachhaltigen Beifall gefunden haben. Auf Befehl des Königs musste er im J. 1791 eine Reise zu musikalischen Zwecken unternehmen, bei der er am meisten, wie seine Gegner behaupteten, seine Rechnung gefunden haben soll. Er fuhr nun fort, für die Oper zu schreiben, bis er durch Composition einer komischen Oper »*La compagnia d'Opera a Nanchino*«, deren Stoff eine beissende Satyre auf die Opernzustände Berlins war, seinen Feinden, an deren Spitze die allmächtige Gräfin von Lichtenau, sein Amtscollege Reichardt und sein Operndichter Filistri standen, Gelegenheit gab, durch heftige Beurtheilung seiner Werke und durch andere Intriguen seinen Künstlerruf, welcher allerdings auf schwachen Füssen stand, völlig zu untergraben. Im damaligen musikalischen Wochenblatte tadelte man zwar scharf, aber nicht mit Unrecht, seinen Mangel an Beurtheilungskraft, seine Monotonie im Recitative, seine seichte Behandlung der Chöre u. s. w. Die Abforderung des Textbuches der Oper »Alboin« und seine Entlassung noch vor Ablauf des Engagements waren die Folgen der gegen ihn gerichteten Cabalen. A. verliess sofort, im J. 1792, Berlin und kehrte in sein Vaterland zurück. Das Jahr 1810 wird als sein Todesjahr angegeben. Von seinen drei-

undzwanzig Opern führt C. v. Ledebur im Tonkünstler-Lexikon Berlins neunzehn mit Namen auf.

Alessandri, Gennaro **d'**, Kapellmeister und Operncomponist, wurde im J. 1717 zu Neapel geboren. Von seinen Partituren wird »*Ottone*«, 1740 in Venedig aufgeführt, mit Auszeichnung genannt.

Alessandro, Luigi, geboren im J. 1736 zu Siena, wurde 1786 Kapellmeister der Kathedrale ebendaselbst, schrieb viele Messen, Motetten, Vespern u. s. w., welche noch jetzt in Italien sehr geschätzt sind, und starb in dieser Stellung am 29. Januar 1794.

Alessandro Romano, auch Alessandro della Viola wegen seiner ausserordentlichen Fertigkeit auf der Geige geheissen, ist wahrscheinlich, seinem Namen nach zu schliessen, in Rom und zwar in den vierziger Jahren des 16. Jahrhunderts geboren. Im J. 1560 findet er sich als angestellter Sänger der päpstlichen Kapelle. Seine Bedeutung für alle Zeiten beruht darin, dass er der Erfinder der vier-, fünf-, sechs- und mehrstimmigen Gesänge sein soll, wie übereinstimmend bezeugt wird. Eben so wird er unter den Ersten genannt, welche Gesangstücke mit Instrumentalbegleitung componirt haben. Zu verwundern bleibt es, dass Beides nicht mehr angefochten worden ist, da höchstens von der Erfindung einer gewissen Species von mehrstimmigen Gesängen, keineswegs von der ganzen Art die Rede sein kann, welche ja viel älter ist und wenigstens doch bis zu den Niederländern hinaufsteigt. Die Erfindung der selbstständigen Instrumentalbegleitung wiederum ist weit jüngeren Datums. Im Mannesalter verliess A. die päpstliche Kapelle und wurde unter dem Namen Julius Cäsar Olivetanermönch. Die Einsamkeit und Stille des Klosters verbirgt alle weiteren Nachrichten über ihn.

A l'étendard (franz.), eine der französischen Sprache und dem französischen Kriegswesen entnommene Bezeichnung, welche ins Deutsche übersetzt »zur Fahne« bedeutet. In dieser Bedeutung war es ein durch die Trompete gegebenes Cavalleriesignal, welches den Befehl ertheilte, sich nach geschehenem Angriff oder einem anderen kriegerischen Manöver wieder bei der an einem bestimmten Orte stationirten Standarte zu sammeln und sich in Reih und Glied aufzustellen. Es besteht aus drei sogenannten Rufen und drei hohen und tiefen Posten (s. Feldstücke), ist aber unter diesem Namen im norddeutschen Bundesheere nicht in Gebrauch.

Alexander, Joh., ein vortrefflicher Violoncellist zu Ende des vorigen und zu Anfange dieses Jahrhunderts, welcher hauptsächlich durch reine, vollendet schöne Tongebung und durch empfindungstiefen Vortrag, so wie durch besonders ausgezeichnete Virtuosität excellirte. In Duisburg wirkte er als wohlrenommirter Lehrer seines Instrumentes. Von ihm existiren eine »Anweisung für das Violoncell« (Lpz., Breitkopf und Härtel, 1801), so wie verschiedene Werke leichterer Gattung, von denen einige der Variationenhefte noch hier und da zur Verwendung kommen.

Alexander, von seinem Geburtsorte Aphrodisias in Kleinasien Aphrodisiensis genannt, lebte und wirkte zu Athen und Alexandria, um 220 n. Chr., als Hauptlehrer der von Aristoteles begründeten peripatetischen Philosophenschule. Er soll, nach alten Zeugnissen, ein wichtiges Buch über Musik geschrieben haben, welches aber verloren gegangen zu sein scheint. — Ein anderer Alexander existirt nur noch als Autorname eines »*Breviarium Musicorum Phrygicorum*«, welches sich im 5. Bande von »*Zwingeri Theatrum vitae humanae*« abgedruckt findet.

Alexander Cytherius, so genannt von seiner Heimath, der Insel Cythera im jonischen Meerbusen, oder Cytheros, der uralten, von Kekrops erbauten Stadt in Attika. Er lebte um 350 v. Chr. und wird als Saitenspieler hoch gerühmt. Sein eigentliches Instrument war das Epigonion oder Psalterion, welches er durch Hinzufügung neuer Saiten sehr vervollkommnete. Als ihn das zunehmende Alter behinderte, sich mit Saitenspiel in der früheren vollkommenen Weise zu beschäftigen, hing er sein Instrument im Tempel der Diana auf, als Zeichen der Erkenntlichkeit gegen die Götter für das ihm verliehene Talent zur Kunst.

Alexander Symphoniarcha, ein gelehrter Contrapunktist zu Ende des 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts, von welchem noch drei Bücher fünf-, sechs-, acht-

bis zwölfstimmiger Motetten vorhanden sind (Frankfurt a. M. 1606), welche für den damals auch in Deutschland schon geübten strengen Styl vortheilhaft sprechen.

Alexandre, Charles Guillaume, ein berühmter französischer Violinist und Componist aus der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Er hat sich auch im Opernstyl mit Glück versucht, und mehrere seiner Opern und Operetten wurden in Paris und dem übrigen Frankreich bis zur Revolutionszeit hin mit grossem Beifall gegeben. Auf dauernderen Werth machten seine Violinwerke Anspruch, von denen sechs Violinconzerte (Paris 1782) und sechs Duette für zwei Violinen noch immer bedeutend zu nennen sind.

Alexandrides, ein altgriechischer Musiker, welcher um 400 v. Chr. lebte, und dem man die Erfindung zuschreibt, auf den Blasinstrumenten bestimmte, vorher noch nicht bekannte höhere und tiefere Töne nach Belieben hervorzubringen. Dadurch wäre er für den erweiterten Umfang und die daraus entspringende ausgedehntere Verwendung jener Instrumente von ganz besonderer Bedeutung.

Alexi, Joseph, ein hervorragender Opernsänger der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, wurde 1747 in Prag geboren, wo er auch zuerst die Bühne betrat. Von 1778 bis 1788 war er als gern gehörter und gesehener Sänger bei dem Döbbelin'schen Theater in Berlin engagirt, wo er in der letzten Zeit die Partie des Sturmwald in Dittersdorf's »Doctor und Apotheker« schuf, die er mit unübertrefflichem Humor gegeben haben soll. Von Berlin wandte er sich nach Schwedt und zog sich wahrscheinlich bald in das Privatleben zurück. — Gleichen Namens, vielleicht auch verwandt mit ihm, tritt in jener Zeit eine Sängerin, Karoline Alexi, hervor, welche sehr bedeutend gewesen sein soll und 1794 am Hoftheater zu Oels engagirt war.

Alfieri, Abbate Pietro, um 1805 in Rom geboren, trat daselbst in einen Mönchsorden und wurde sodann Mitglied der berühmten Akademie Santa Cäcilia und Gesanglehrer am Kirchencollegium der englischen Nation. Er ist als Sammler und musikalischer Schriftsteller der Gegenwart von Bedeutung. Er veröffentlichte mehrere Sammlungen Palestrina'scher Compositionen, so wie ausgewählte Stücke anderer alter römischer Meister. Ausserdem erschien von ihm ein »*Saggio storico teoretico-pratico del canto gregoriano etc.*« (Rom 1835), ferner »*Ristabilmente del canto e della musica ecclesiastica etc.*« (Rom 1843) und eine Uebersetzung von Catel's Harmonielehre.

Alfons. Unter diesem Namen sind im Mittelalter mehrere kunstsinnige Fürsten aufzuführen, welche sich entweder durch eigene Lieder in der Sprache der Trobadors, oder durch Schutz und Freigebigkeit gegen diese Dichter ein ruhmvolles Gedächtniss in der Literaturgeschichte erworben haben. Im 12. Jahrhundert ist hier vorzüglich Alfons II., König von Aragon (1162—1196) zu erwähnen. Sein Reichthum und seine Freigebigkeit machten seinen Hof zu dem beliebtesten Sammelplatz provençalischer Dichter und Sänger. Sein häufiger Aufenthalt in der Grafschaft Provence, welche sein Grossvater Raimund Berengar im J. 1112 durch Heirath erworben hatte, erleichterte diesen Verkehr mit den südfranzösischen Trobadors. Bei seinen grossen Eigenschaften als Regent und Gönner der Dichtkunst ist es nicht zu verwundern, wenn sich der Dank der also begünstigten Sänger in begeisterten Weisen aussprach. Fast alle bekannteren Trobadors seiner Zeit haben ihm ihre Huldigungen dargebracht, so Peire Vidal, der Mönch von Montaudon, und viele andere. Eigenthümlich sticht von diesem allgemeinen Lobe der schroffe Tadel eines der tapfersten und kriegerischsten Ritter, und zugleich vielleicht des genialsten Dichters jener Zeit, ab, wir meinen Bertran von Born. Dieser, ein politischer wie persönlicher Gegner des Königs, greift ihn in mehreren Sirventesen mit der heftigsten Leidenschaftlichkeit an. Feigheit, Verzärtelung und niedere Genusssucht wirft er ihm vor, doch kann, wie gesagt, sein Urtheil durchaus nicht unparteiisch erscheinen und wird durch die gemeinschaftlichen Lobsprüche der ernsten Geschichtschreiber und der heiteren Künstler entkräftet, welche in Uebereinstimmung Alfons II. als weisen, gerechten und freigebigen Fürsten erheben. An selbstständigen Dichtungen ist von ihm nur eine Canzone erhalten, in welcher er das Glück der Liebe feiert. — Als Gönner der Trobadors wären sonst noch zu nennen Alfons III. von Castilien, Alfons VIII. von Castilien und Leon, so wie Alfons IX. von Leon. Eine etwas ausführlichere

Erwähnung dürfte jedoch noch Alfons X. von Castilien verdienen. Wenn Alfons II. von Aragon mitten in der schönsten Blüthezeit südfranzösischer Kunstdichtung stand, so war es dagegen Hauptaufgabe Alfons' X., dem drohenden Einbruch sittlicher und Geschmacks-Rohheit in der Kunst entgegenzutreten. Auch er beschützte zu diesem Zwecke die besseren zeitgenössischen Trobadors und suchte besonders ihre gesellschaftliche Stellung zu heben. Angespornt zu diesem verdienstlichen, leider wenig erfolgreichen Streben wurde er vorzüglich durch den letzten hervorragenden Trobador Guiraut Riquier. Dieser suchte den Grund für den Verfall höfischer Lyrik vorzugsweise in der Verachtung, welche in jener späteren Epoche dem Stande der Dichter zu Theil wurde; setzte man sie doch oft mit gemeinen Jongleurs und Gauklern auf Eine Stufe. Guiraut Riquier verlangte von König Alfons, er solle die Trobadors durch besondere Titel und Auszeichnungen vor solcher Vermischung retten. Die Denkschrift, welche er hierüber 1275 an den König richtete, ist uns erhalten, und giebt ein interessantes Zeugniss für das redliche Streben des Dichters, welcher nur den wahren Grund des Uebels und die rechten Heilmittel desselben nicht richtig erkannt zu haben scheint. Die Zeit der Regierung Alfons' X. fällt in die Jahre 1252 bis 1282. In dem letzteren Jahre von seinem Sohne Sancho entthront und vertrieben, starb dieser hochgebildete und berühmte Fürst als Flüchtling am 4. April 1284 zu Sevilla.

Alfred (Aelfred), der Grosse, König von England, geboren 848, gestorben am 28. Octbr. 901, ein um Kunst und Wissenschaft, so wie überhaupt um die geistige Erhebung Englands hochverdienter Regent, welcher trotz unaufhörlicher Kämpfe Gelehrte und Künstler in sein Land zog, um es mit aller Energie zu cultiviren. Dass er selbst Harfe spielte, ist unzweifelhaft, da unzählige Sagen davon sprechen, eben so soll er in Oxford den ersten Lehrstuhl der Musik errichtet und den Mönch Joannes Monachus als ersten Professor angestellt haben. Mit allen Tugenden und Gaben, die den Menschen ehren und den Fürsten auszeichnen, geschmückt, erscheint der Name A.'s verherrlicht in dem Bilde, welches die Geschichte von ihm aufrollt; als Dichter und Gelehrter, als Krieger, der in 56 Schlachten focht, als Staatswirth, Gesetzgeber und als König, als schlichter, frommer Christ und Mensch, als Sohn und Bruder, Gatte und Vater ist A. gross, ausgezeichnet, tadellos. A., wie ihn die streng richtende Geschichte kennen lehrt, ist einer der grössten Männer aller Zeiten. Daher darf es nicht Wunder nehmen, dass von ihm auch das Losungswort seiner Nation herrührt: sein Wahlspruch war: »Die Engländer sollen so frei werden wie ihre Gedanken!«

Algarotti, Francesco, wurde am 11. Decbr. 1712 zu Venedig geboren und stammte aus einer sehr alten, reichen italienischen Familie. Er studirte zu Bologna und Padua mit Eifer die vielfachsten Wissenschaften und vermehrte seine ausgebreitete Gelehrsamkeit durch Reisen nach Rom, Paris, London und St. Petersburg. Auf seiner Rückreise aus letzterer Stadt machte er die Bekanntschaft des damaligen Kronprinzen, nachmaligen Königs Friedrich II. von Preussen, mit dem er schon früher einen gelehrten Briefwechsel unterhalten hatte. Sofort nach seiner Thronbesteigung berief ihn Friedrich an seinen Hof, ernannte ihn zum Kammerherrn und erhob ihn in den Grafenstand. Am 28. Juni 1740 kam A. nach Berlin und begleitete alsbald den König nach der Provinz Preussen. Klimatische Rücksichten bestimmten ihn 1749, in sein Vaterland zurückzukehren, wo er am 3. Mai 1764 und zwar in Pisa starb. Als Zeichen unverminderter Achtung und Liebe liess ihm Friedrich II. daselbst ein prächtiges Monument errichten. Derselbe soll auch geäussert haben, »A. sei der Einzige, welcher wisse und empfinde, was wahrhaft schön und gut sei«. Unter A.'s zahlreichen Schriften aller Fächer ist, ausser einigen Operntexten (»Aeneas in Troja« und »Iphigenia in Aulis«), für die Musik von höchstem, noch fortdauernden Interesse der unübertreffliche »*Saggio sopra l' Opera in Musica*« (Livorno 1763), damals bereits ins Deutsche, Englische und Französische übersetzt und noch heute von wahrhaft classischem Werthe.

Algermann, Franz, ein deutscher Musiker um 1590. Von ihm: »*Ephemerides hymnorum ecclesiasticorum*«, oder geistliche Kirchengesänge und »Himmlische Cantorey«, in Hamburg erschienen.

Alghisi (auch Algisi), Paris Francesco, am 2. Juni 1666 zu Brescia gebo-

ren, lebte längere Zeit in Venedig, wo er 1690 und 1691 zwei Opern »*L'amore di Curtio*« und »*Il trionfo della continenza*« mit ausserordentlichem Beifall auf die Bühne brachte und sich überhaupt seinen grossen Ruf als Tonsetzer erwarb. Später wurde er als Organist an die Kathedrale seiner Vaterstadt berufen und starb dort am 29. März 1733 mit dem Beinamen des Heiligen, da er in einer Anwandlung religiöser Schwärmerei sich in den letzten Jahren in die Einsamkeit zurückgezogen hatte und strenger Entbehrung und Bussübungen lebte. Er wurde aufs Feierlichste am 18. April 1733 in der St. Peterskirche des Carmeliterordens in Brescia begraben.

Algreen, Sven, ein schwedischer Gelehrter und Musikfreund, welcher sich um Verbesserung der Klaviere ganz besonders verdient gemacht hat, indem er des Mechanikers Dr. Breling Erfindung der Flügeltangenten wissenschaftlich bearbeitete und veröffentlichte. Die nähere Beschreibung dieser wichtigen, für Ton und Spielart der Klaviere so wohlthätigen Erfindung findet man im 19. Bande der von Kästner übersetzten Abhandlungen der königlich schwedischen Akademie der Wissenschaften und Künste.

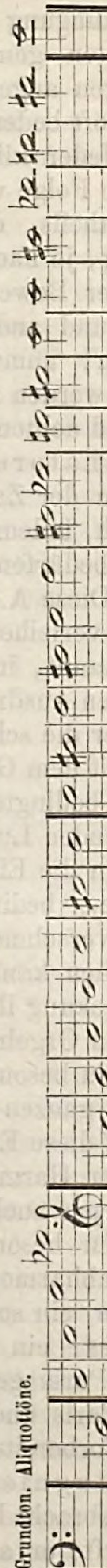
Aliani, Francesco, der Sohn eines trefflichen Violinisten zu Piacenza und von demselben schon früh im Violinspiel unterrichtet. Bald aber warf sich seine Vorliebe auf das Violoncello und er studirte dieses Instrument fünf Jahre hindurch bei Giuseppe Rovelli aus Bergamo, damals ersten Violoncellisten der Kapelle des Herzogs Ferdinand von Parma. A. starb 1812 in seiner Vaterstadt als erster Violoncellist am Theater und mit dem Rufe eines der bedeutendsten Lehrer seines Instrumentes. Von ihm erschienen auch Duette für zwei Violoncelli.

Alicant, Katharine **d'**, königl. Sängerin zu Berlin, ward als solche am 28. Aug. 1701 mit 300 Thalern Gehalt angestellt. Da ihr diese Summe sehr unregelmässig ausgezahlt ward, so richtete sie eine Bittschrift an König Friedrich I. (vgl. Schneider, Geschichte der Oper). 1707 zuletzt im Adresskalender angegeben, ist sie seitdem verschollen.

Aliprandi, Bernardo, zu Anfang des 18. Jahrhunderts in Toscana geboren, war um 1730 Kammercomponist und später Hofkapellmeister in München. Als solcher componirte er drei daselbst aufgeführte Opern: »*Mitridate*« (1738), »*Ifigenia*« (1739) und »*Semiramide*« (1740). Weiteres über ihn ist unbekannt. — Sein Sohn, ebenfalls Bernardo Aliprandi geheissen, war um 1770 erster Violoncellist der kurfürstlichen Hofkapelle in München und ein ausgezeichneter Virtuose dieses Instrumentes. Seine wenig bekannt gewordenen Compositionen für Violoncello so wie für Viola di Gamba sollen ihn als Tonsetzer von warmer Empfindung, von Geschmack und Phantasie bekunden. Auch über ihn sind nähere biographische Data leider nicht zu ermitteln gewesen.

Aliquottöne sind solche Töne, die gleichzeitig erzeugt werden, und zwar von verschiedenen unter einander gleichen, im Ganzen ohne Rest aufgehenden, aliquoten, Theilen eines klingenden Körpers, der entweder fest, flüssig oder gasförmig sein kann. Da die Schwingungen dieser Theile gleichzeitig mit denen des ganzen Körpers stattfinden und auch durch solche Theile, die in ihrer Grösse von einander verschieden sind, hervorgerufen werden, also stets von einer grösseren Anzahl Schwingungen (s. Akustik) dieser kleineren Körpertheilchen, deren Grenzen die Schwingungsknoten anzeigen, begleitet sind, die desshalb mehrere höhere und in der Höhe verschiedene Töne geben müssen: so nennt man diese Töne auch wohl Partial-, Bei-, mitklingende oder Obertöne, im Gegensatz zu dem Tone, den der ganze Körper schafft, welcher der Grundton genannt wird. Schon im grauen Alterthume entdeckte man, ohne sich davon eine unserem Wissen nur annähernde Erklärung machen zu können, durch aufmerksame Belauschung des von Seidensaiten erzeugten Tones den ersten sich besonders kenntlich machenden Aliquotton, die Duodecime des Grundtones (s. Ta-kiüën-köü), den man fälschlich zuerst für die Quinte hielt, und dessen fast inniges Verschmelzen mit dem Grundtone zu der eigenthümlichen Vorstellung Anlass gab: diese als Quinte aufgefasste Duodecime sei das Weib des Grundtones, mit dem derselbe einen neuen Grundton zeuge. Weitere Entdeckungen von mit dem Grundtone vereint erklingenden Tönen haben die alten Asiaten jedoch

nicht gemacht. Von den aegyptischen Weisen ist es hauptsächlich anzunehmen, dass sie, ihre Musikwissenschaft auf die enge Verbindung der Laute mit den Tönen basirend, einen anderen Weg der Tonentwickelung nahmen als die Asiaten, doch ist die Vermuthung gewiss keine gewagte, dass auch ihnen das gleichzeitige Miterscheinen der Duodecime mit dem Grundtone wenigstens in ihrem höheren musikalischen Wissen bekannt war. Unsere rationelle Erklärung und die Entdeckung der sogenannten A. verdanken wir Sauveur, 1665—1716, der zuerst mit Bestimmtheit aussprach, dass durch die einzelnen Theile eines Körpers, z. B. einer Saite, eben so wohl wie von dem ganzen Körper derselben selbstständige Töne erzeugt würden, und zwar so viele, als eben verschiedenartige aliquote Theile tönend schwingen; er nannte auch danach zuerst diese Töne: Aliquottöne. Diese aliquoten Theile des Körpers kann man nun auch dem Auge wahrnehmbar machen, besonders bei festen Körpern. Vorzüglich zeigen Glocken, Platten, Stäbe und Membrane dieselben in interessanter Weise, indem man die Stellen, wo sich Schwingungsknoten etc. bilden, sichtlich macht. Die Schwingungsknoten bei Glocken kann man leicht kenntlich machen, indem man z. B. an einer Glasglocke (Butterglocke), welche mit ihrem Knopfe in ein Stativ von Holz eingekittet ist, von einem darüber angebrachten Drahtringe herab an sehr dünnen Fäden befestigte Kügelchen so anbringt, dass die Glocke überall von den Kügelchen berührt wird. Streicht man nun mit dem Fiedelbogen den Rand der Glocke, so werden die Kügelchen, welche die Glocke in den Knotenpunkten berühren, fast unbeweglich bleiben, hingegen die anderen lebhaft weggeschleudert werden. Deutlicher noch, als hier, machen sich an Platten, Stäben und Membranen die mit einander gleich vibrirenden Flächen in den sogenannten Klangfiguren bemerkbar, wenn man diese Körper mit *semen lycopodii* oder sonst einem sehr feinkörnigen Stoffe bestreut und dieselben dann tönend erregt. Bei Saiten kann man die Schwingungsknoten dadurch kenntlich machen, dass man kleine, gebogene Papierschnitzelchen, Reiterchen genannt, auf die Saite klemmt. Die schwingenden Theile werfen dieselben herunter, und auf den scheinbar ruhenden Punkten, den Schwingungsknoten, bleiben dieselben haften. Auch bei tönender Luft kann man



Grundton. Aliquottöne.

Noten	Zahl der Aliquottöne	Abs. Schwing. der Aliquottöne	Name diatonisch	Abs. Schwing. der diatonischen Töne	Reine
	32	1040	c^3	1040	+
	31	1007,5	his^2	1015,56	⊢
	30	975	h^2	975	+
	29	942,5	b^2	936	⊣
	28	910	ais^2	902,72	⊢
	27	877,5	a^2	844,44	⊣
	26	845	a^2		⊣
	25	812,5	gis^2	812,21	⊢
	24	780	g^2	780	+
	23	747,5	ges^2	748,8	⊢
	22	715	fis^2	722,22	⊢
	21	682,5	f^2 / fes^2	693,33 / 665,6	⊢
	20	650	e^2	650	+
	19	617,5	es^2 / dis^2	624 / 608,92	⊣
	18	585	d^2	585	+
	17	552,5	des^2 / cis^2	561,6 / 541,33	⊣
	16	520	c^2	520	+
	15	487,5	h^1	487,5	+
	14	442,5	ais^1	451,36	⊢
	13	422,5	a^1	422,22	⊣
	12	390	g^1	390	+
	11	327,5	fis^1 / f^1	361,111 / 346,666	⊣
	10	325	e^1	325	+
	9	292,5	d^1	292,5	+
	8	260	c^1	260	+
	7	227,5	b / ais	234 / 225,68	⊢
	6	195	g	195	+
	5	162,5	e	162,5	+
	4	130	c	130	+
	3	97,5	G	97,5	+
	2	65	C	65	+
	1	32,5	C_1	32,5	+

die Schwingungsknoten anschaulich machen, indem man Hopkins' gläserne Röhre anwendet. Näheres über obige Experimente steht in dem Artikel »Akustik«. Alle gleichen Theile des ganzen Körpers können auch nur unter sich gleiche Töne erzeugen, welche, jenachdem sich der aliquote tönende Theil zum Ganzen verhält, in ihrer Tonhöhe bedingt, und vermöge dieser Bedingung nach der Anzahl ihrer Schwingungen durch die harmonischen Rechnungsarten genau zu bestimmen sind. Umstehende Tabelle, in der $c' = 260$ Schwingungen angenommen ist, zeigt klar die theilweise genaue Uebereinstimmung mit, wie die oft bedeutenden Abweichungen der A. von den entsprechenden diatonischen Tönen. Jeder klingende Körper erzeugt, je nach der Mächtigkeit der erregenden Kraft, eine Folge von A., die sich nach und nach mit den Eigenheiten kundgeben, dass sie einestheils, da sie durch Nebenschwingungen entstehen, mit jeder neuen Körpertheilung, je nach der Entfernung der Neben- von den Hauptschwingungen, in der Kraft der Bewegung abnehmen, und dadurch immer schwächer werdende Töne erzeugen; und anderentheils, dass diese Töne, weil sie durch immer kleinere Theile entstehen, immer höher erklingen und einander sich nähern, bis sie die Eigenheit, gehört werden zu können, ganz verlieren. Geübtere vermögen die A. bis zum siebenten und achten zu vernehmen; höhere kann man nur noch mit Hülfe der sogenannten Resonatoren (s. d.) unterscheiden. Je tiefer der Grundton, um so leichter und mehr an der Zahl treten die A. hervor; je höher der Grundton, um so weniger A. bilden sich, indem die in sehr hoher Lage erscheinenden mehr Kraft, um hörbar zu werden, bedürfen, als dem Grundtone gegeben werden kann, ohne dass dieser sie übertönte. Diese A., sobald sie sich nicht mehr gesondert dem Ohre kenntlich machen können, verleihen dem Grundtone eine Besonderheit in der Klangerscheinung, Klangfarbe genannt, insofern sie in Verschmelzung mit demselben vorhanden sind, die wir durch den Ausdruck Fülle oder Kraft zu bezeichnen pflegen. Die grösste Fülle, Kraft, oder die schönste Klangfarbe haben nun die Töne der Streichinstrumente, weil sich die mit dem Grundton verschmelzenden A. bei ihnen in der regelmässigsten Form äussern; bedingter und sehr verschieden ist die Bildung der verschmolzenen A. in der schwingenden Luftsäule, wesshalb die Klangfarben der Blasinstrumente so sehr variiren, denn die Eigenheiten der Luftschwingungen, wie deren verschiedene Erregungsarten etc., bedingen oft eine Unregelmässigkeit oder Beschränkung der mit dem Grundtone verschmolzenen A., wie man aus den Artikeln »Akustik« und »Blasinstrumente« ersehen kann. — Verschiedene musikalische Einrichtungen etc. verdanken dieser Entdeckung ihre Entstehung, wovon hier nur angeführt sein mögen: die Mixturen bei den Orgeln, und der Gebrauch der Flageolettöne auf den Streichinstrumenten, die beide in besonderen Artikeln eingehender besprochen werden. Auch die Entwickelung des ganzen Systems der Harmonie suchte deren erster Begründer Rameau, 1722, auf diese Entdeckung zu basiren, welche Begründung jedoch kein haltbares System der Harmonie geben konnte, da sich nach der Verschiedenheit der schwingenden Körper auch ganz andere Schwingungsknoten und abweichende Beitöne entwickeln, wofür besonders die sich bei Schlaginstrumenten bildenden, wie z. B. bei den Metallstabharmonicas, den Stimmgabeln etc., die sich hier in sehr abnormer Weise kundgeben, ein schlagendes Beispiel liefern. 32.

Alizard, Adolph Joseph Louis, ein hervorragender französischer Opernsänger, wurde am 29. Dec. 1814 in Paris geboren und sollte sich zum Schulmann ausbilden, zu welchem Zwecke er in Paris und Beauvais, woselbst seine Mutter seit 1830 eine Erziehungsanstalt leitete, Vorbereitungsstudien machte. Sein Musiklehrer in Beauvais jedoch, Namens Victor Magnien, erklärte, dass ihm A.'s unläugbares Musiktalent die Ueberzeugung beigebracht habe, derselbe sei zum Musiker geboren. Erst auf diese Erklärung hin durfte er ausschliesslich Musik studiren und ging zu diesem Zwecke nach Paris zurück, um sich bei Urhan zum Violinisten auszubilden. Als dieser jedoch seine schöne, kräftige Bassstimme hörte, rieth er ihm, Sänger zu werden. Daraufhin trat A. 1834 ins Conservatorium, errang bereits 1836 den ersten Preis und debutirte am 23. Juni 1837 bei der Grossen Oper als Gessler in Rossini's »Tell« mit solchem Erfolge, dass er engagirt wurde. Bis 1842 war er Mitglied dieses Instituts, und ging dann von 1842 bis 1844 nach Brüssel, wo er in »Robert«, »Hu-

genotten«, »Prophet«, »Freischütz« und der »Favoritin« sehr gefeiert war. Dadurch, dass er, ein tiefer Bass, in den drei letztgenannten und anderen Opern die Haupt-Baritonpartien singen wollte und musste, überanstrengte er sein Organ dergestalt, dass er in eine Kehlkopfkrankheit verfiel, welche ihn nöthigte, in Ruhe Genesung in Italien zu suchen. Dort gelangte er in der That wieder in den Vollbesitz seiner Stimme und konnte bereits 1846 wieder in der Grossen Oper zu Paris mit ausserordentlichem Beifall singen. Aber bereits Ausgang des Jahres 1848 stellte sich das alte Uebel mit verdoppelter Stärke wieder ein. Wieder wurde ihm der Aufenthalt in einem südlicheren Klima angerathen; er ging zu diesem Behufe nach Marseille und starb daselbst am 20. Januar 1850.

Alkäus, einer der berühmtesten der neun sogenannten grossen lyrischen Dichter, Sänger und Lyraspieler des alten Griechenland. Er wird sogar als Erfinder des Polychordons (der Lyra) genannt, mit der er seine Gesänge begleitete. Alle diese Vorzüge verschafften ihm den Beinamen *musicus scientissimus*. A. war in Mitylene auf Lesbos geboren; seine Blüthezeit fällt in die Jahre 610 bis 602 v. Chr. Er war ein Zeitgenosse und Verehrer der Sappho, welcher er mehrere feurige Lieder widmete. Er sang und dichtete in äolischem Dialekt und zwar Oden, Hymnen, Kriegs- und politische Lieder, welche eine heisse Liebe zur Freiheit und Hass gegen das Tyrannenthum athmeten, ferner Liebesgedichte voller Gluth der Empfindung und kräftiger Sinnlichkeit. Die Anmuth und Lieblichkeit seiner Sprache steht unübertroffen da und die ausgebildete Form der von ihm erfundenen und nach ihm benannten Form des Strophenbaues zeugt von feiner Sorge für metrische Behandlung. Der nach ihm benannte alkäische Vers besteht aus vier Gliedern, einem Spondeus (oder Jambus), einem Bacchius, einem Choriambus und einem Jambus, und die Cäsur fällt gewöhnlich nach dem zweiten Gliede, also:

⏓ –́ | ⏑ – ⏓ || –́ ⏑ ⏑ –́ | ⏑ ⏒

Dulce et decorum est pro patria mori! (Hor.)

Horaz übertrug ihn mit einigen Aenderungen in die lateinische Sprache. Die griechische alkäische Strophe besteht aus dem zweimal gesetzten alkäischen elfsylbigen Verse und noch zwei Versen verschiedenen Metrums nach folgendem Schema:

⏓ – | ⏑ – ⏓ || –́ ⏑ ⏑ –́ | ⏑ ⏒

⏓ –́ | ⏑ – ⏓ || –́ ⏑ ⏑ –́ | ⏑ ⏒

⏓ –́ | ⏑ – ⏓ || – ⏑ | – ⏓

–́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏑ || –́ ⏑ | – ⏓

Horaz machte für seine Oden den Gang der ersten drei Verse durch Spondeen kräftiger, indem er überall, wo die lange Sylbe erlaubt ist, sie auch wirklich lang setzte, mit alleiniger Ausnahme der Sylbe am Schlusse der Verse, welche doppelzeitig (*anceps*) bleibt. Von den deutschen Dichtern hat zuerst Klopstock das alkäische Versmaass mit Glück und Gewandtheit in mehreren Oden, z. B. »An Fanny«, »Der Erlöser« u. a. nachgebildet.

Alkan, Charles Henri Valentin, genannt Morhange, wurde am 30. Nov. 1813 in Paris geboren, bekundete ausserordentliche Anlagen für die Musik und wurde desshalb schon 1819 ins Conservatorium gethan, um sich auf das Violinspiel zu legen. Bald jedoch erklärte er sich für das Klavier und begann dieses Instrument bei Zimmermann eifrig zu studiren, gleichzeitig auch die Harmonielehre bei Dourlen. Er blieb bis zum Jahre 1830 in diesem Institute und errang mehrfache Preise. Hierauf trat er in Conzerten öffentlich auf und beschäftigte sich mit der Composition und mit Ertheilung von Lectionen. Es erschienen von ihm im Laufe der Zeit ein Klavierconzert mit Orchester, ein Trio, einige Sonaten, Duos, Charakterstücke, treffliche Etüden und Transscriptionen. — Ein jüngerer Bruder A.'s, Napoleon Alkan, geboren am 1. Febr. 1826 zu Paris, ist ein gleichfalls geschätzter Musiker. Er machte ebenfalls seine Studien auf dem Pariser Conservatorium und zwar unter Adam und Zimmermann und gewann bei den öffentlichen Prüfungen im J. 1850 den zweiten Compositionspreis. Von ihm erschienen verschiedene Salonstücke von nicht gerade hervorragendem Werthe im Druck.

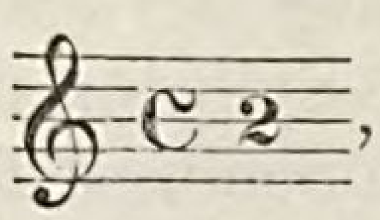
Alkidamas, ein altgriechischer musikalischer Schriftsteller aus Elea, war ein Schüler des Gorgias und blühte um 400 v. Chr. als Lehrer der Beredtsamkeit. Seine musikalischen Schriften sind aber leider verloren gegangen.

A livre ouvert (franz.) ist gleichbedeutend mit dem italienischen *prima vista* und dem deutschen vom Blatt weg und heisst ein Tonstück, oder eine einzelne Stimme ohne vorhergegangene Vorbereitung vom Blatte abspielen.

All', alla (ital.), der Dativ Singularis, franz.: *à la* (s. Präposition *a*), hat die Bedeutung von »auf«, oder »nach Art und Weise«. Die am häufigsten vorkommenden Zusammensetzungen sind folgende:

alla ballata, in Art einer Ballade.
alla breve (s. d.), im kurzen, verkürzten Tact.
alla caccia (franz.: à la chasse), jagdartig, nach Art der Jagdmusik.
alla camera, im Kammerstyl (seltener: im Kammerton).
alla capella, im Kapellstyl (s. a capella).
alla diritta, stufenweise auf- oder absteigend.
al fine, Wiederholung vom Anfang bis zum Ende.
alla hanacca, nach Zeitmaass und Geschmack der hanakischen Tanzweise (polonaisenartig).
all' improvista, unvorbereitet, nach augenblicklicher Eingebung.
al loco, zur Stelle.
alla marcia, marschmässig.
alla mente, aus dem Stegreif.
alla militare, militärisch.
all' antico, in altem Styl.
all' ottava (s. d.), in der Octave.
alla Palestrina, wie alla capella, im edlen, einfachen Kirchenstyl (Palestrinastyl).
al piacere, wie ad libitum (s. d.).
alla Polacca, nach Zeitmaass und Geschmack der Polonaise.
alla Quinta, in der Quinte.
al rigore di tempo, in strengem Zeitmaass, Tact.
al riverso, / *al rovescio,* umgekehrt (s. riverso).
alla russe, auf russische Art.
al segno, oder gewöhnlich dal segno (s. d.), Wiederholung vom Zeichen.
alla siciliano, nach Art und Geschmack des Siciliano (s. d.).
alla stretta, zusammengezogen (s. stretto).
alla turca, auf türkische Manier, türkisch.
all' unisono (s. d.), im Einklang.
alla zingara, in Zigeunerweise.
alla zoppa (s. d.), auf hinkende, stolpernde Art.

Alla Breve (ital.), wörtlich kurz oder kürzer (noch einmal so kurz), ist eine zweitheilige Tactart, wie der Zweiviertelt act, aus einer Thesis und einer Arsis bestehend und von demselben sich nur durch die Grösse seiner Noten unterscheidend. Denn während die beiden Tactglieder im letzteren aus Viertel-, bestehen sie im ersteren aus halben Noten. Diese halben Noten jedoch werden doppelt so schnell genommen, als sie genommen werden müssten, wenn der *Alla breve* aus vier Vierteln bestünde, und werden eben so vorgetragen, als wenn sie Viertelnoten wären, dem entsprechend natürlich die ganzen Noten, als wenn sie halbe wären. Das Tactzeichen dieser Tactart ist beliebig folgendes:

, oder , oder 

Wiewohl er übrigens fast ausschliesslich bei dem Zweizweiteltact ($^2/_2$) gefunden wird, ist er doch mit diesem nicht ganz identisch; das erhellt schon daraus, dass man auch den $^4/_2$-Tact mit *Alla breve* bezeichnet findet, so in der bekannten Fuge »Christus hat uns ein Vorbild gelassen« in Graun's »Tod Jesu«. Gleichbedeutend als Bezeichnung der Zeitbewegung ist die Vorschrift *Alla capella,* welche anzeigt, dass zwar die Notenfiguren ihrer Grösse nach ebendieselben sind, wie beim Choralgesang, dass sie aber gleichwohl nicht choralmässig, d. h. wie sie die Versammlung in der Kirche singt, sondern bewegter, wie es in den Kapellen gewöhnlich der Fall ist, vorgetragen werden sollen. Diese Vorschrift empfiehlt sich, wo man den Ausdruck wirklich nur als eine Abkürzung der Notenschrift (Viertel statt Achtel u. s. w.) gebraucht. — Der Name *Alla breve* entstammt jener Notengattung, welche den Namen *Brevis* führte und zwar der diminuirten *Brevis*. In der Mensuralmusik (s. d.) galt die *Brevis imperfecta* nach dem sogenannten *Integer valor* zwei Tactschläge oder *Semibreves,* das heisst zwei ganze Tactnoten nach unserer heutigen Art; unter dem Zeichen der einfachen Diminution jedoch nur einen Schlag, an Zeitdauer einer *Semibrevis* (oder zweien *Minimae*) gleichkommend. Die ganze Bewegung musste also in verdoppelte Schnelligkeit gerathen, da jede Notengattung die Hälfte ihres Werthes einbüsste. Als im Laufe der Zeit anstatt der *Brevis* die *Semibrevis,* die jetzige ganze Tact- oder $^4/_4$-Note, als Tact-

einheit angenommen, wurde die alte *Semibrevis* dadurch zur *Minima* (zur halben Note), die *Minima* zum Viertel degradirt. Wenn vordem die Verminderung der Zeitdauer unter dem Zeichen der *Diminutio simplex*, 𝄵, der *Brevis* als Tacteinheit gegolten hatte, so galt sie nunmehr unter demselben Zeichen der *Semibrevis*; die Werthverminderung der Noten folgte natürlich gleichen Grundsätzen. Dass sich diese Tactart auch noch neuerdings durch zwei ganze Noten, statt halber, dargestellt findet, kann kaum auffallen. Gegenwärtig hat sich der ursprüngliche ganz bestimmte Charakter des *Alla breve* in ziemlich abweichende Modalitäten gefügt. Während er früher ausschliesslich der Kirchenmusik zugehörte und hier in Fugen und im fugirten Style, dem er einen charakteristischen Stempel aufdrückte, mit Vorliebe verwendet wurde, findet er sich jetzt häufig in Werken der Kammermusik und in anderen freien Formen und zwar, neuerer Schreibweise gemäss, mit vorgeschriebenem schnellen Tempo. Letzteres war in alter Zeit ganz überflüssig, denn das *Alla breve* an und für sich war im Anschluss an die alte Messungsart der Noten in der Mensuralmusik bereits bestimmte Tempobezeichnung. Daneben hatte er auch seinen eigenthümlichen Styl. Mässige Geschwindigkeit und ein ernster, einfacher und erhabener Ausdruck gingen Hand in Hand. Um den letzteren und den fest markirten Rhythmus zu wahren, sollten kürzere Notenwerthe als Viertel nicht vorkommen. — Die gleiche Bedeutung, wie das *Alla breve*, nur mit dem Begriff der verdoppelten Bewegung, hat das *Alla semibreve*, oder das sogenannte halbe *Alla breve*, fälschlich auch oft *Semi-Alla breve* genannt. Wenn im *Alla breve*-Tact kleinere Noten als Viertel-, so waren im *Alla semibreve* kleinere als Achtelnoten, die ja an und für sich schon die Geltung von Sechszehntheilen haben, wenigstens in andauernder Verwendung verpönt, damit die Würde des Tonstücks nicht unter sich überstürzenden Passagen litte.

Allan-Carradori, Sgra., wurde im J. 1803 zu Mailand von deutschen Eltern, welche den Namen Munk führten, geboren. Ihre leichte, schöne Stimme wies sie auf Gesangstudien hin, welche sie denn auch bei dem berühmten Meister Carradori mit solchem Erfolge machte, dass sie den Namen desselben auf der Bühne mit dem ihrigen vertauschte und auch noch beibehielt, als sie sich im J. 1823 mit dem Engländer Allan verehelichte. Trotz des andauernden grossen Erfolges, mit dem sie im Scala-Theater zu Mailand sang, ging sie bereits Ende 1821 an die Italienische Oper in London und debütirte daselbst am 12. Januar 1822, und zwar als Page Cherubin in Mozart's »Figaro«, mit grösstem Beifall. In London später ihrem Hauswesen lebend, trat sie nur noch in einer oder der anderen Saison öffentlich auf. Erst 1832 unternahm sie wieder grössere Gastspielreisen, und zwar durch Deutschland, Frankreich, Italien und Russland, und wurde allgemein ob ihrer herrlichen Stimme, ausgebildeten Coloratur und tüchtigen Schule, so wie ihrer anmuthigen Vortragsmanier und lieblichen äusseren Erscheinung wegen, bewundert. Sie kehrte endlich nach London zurück und sang seit 1840 nur noch in einzelnen Conzerten, indem sie die bisher errungenen Lorbeern ganz und voll mit in das Privatleben hinübernahm.

Allatius, Leo, mit dem italienisirten Namen Allacci, ein hochgelehrter Archäolog und Musikkenner, wurde im J. 1584 auf der Insel Chios geboren, kam als Knabe nach Italien, wo er seine gelehrten Studien machte und schon frühzeitig als Lehrer am Griechischen Collegium in Rom angestellt wurde. Im J. 1622 erhielt er von Papst Gregor XV. die Mission, nach Heidelberg zu reisen, die dortige Bibliothek zu übernehmen und dieselbe nach Rom zu geleiten. A. selbst wurde nach geschickter Ausführung dieses Auftrags Bibliothekar der Barberinischen, seit 1661 der Vaticanischen Bibliothek zu Rom und starb als solcher am 19. Januar 1667. Er war gleich ausgezeichnet als Archäologe, Historiker und Dichter, wie als kenntnissreicher Copist griechischer Handschriften, und betrachtete es als Lebensaufgabe, die Vereinigung der abendländischen mit der morgenländischen katholischen Kirche anzubahnen. Das ihm zugeschriebene Werk »*De melodis Graecorum*«, welches uns unschätzbare Aufschlüsse über das Wesen altgriechischer Musik geben würde, ist leider bis jetzt noch nicht aufzufinden gewesen. Grosse Wichtigkeit hat aber seine »*Drammaturgia divisa*« (Rom, 1666), welche 1755 in Venedig in vervollständigter Ausgabe erschien, da sie ein voll-

ständiges Verzeichniss aller bis zur genannten Zeit in Italien aufgeführten Rededramen und Opern enthält.

Alla zoppa (ital.), auf hinkende, stolpernde Art. Diese Bezeichnung erhalten diejenigen synkopirten Notengruppen, in denen zwischen zwei Noten von gleicher Geltung eine doppelt so viel geltende steht, z. B.



Mit solchen Figuren wird der Charakter des Komischen, Grotesken, oder Baroken verbunden; sie finden sich daher häufig in komischen Partien. — *Contrappunto alla zoppa* ist ein in solcher Weise geführter Contrapunkt.

Alleaumes, Moritz, ein hervorragender Violinvirtuose und tüchtiger Componist dieses Instruments, ist zu Ausgang des vorigen Jahrhunderts geboren und lebte als königl. bayerischer Hofmusiker in München. Seinen Ruf befestigte und verbreitete er im J. 1835 auf einer Kunstreise durch Oesterreich, Bayern und Württemberg. Einen vielversprechenden Sohn verlor er durch Meuchelmord. Weitere Daten waren nicht zu ermitteln.

Allegramente (ital.), Vortragsbezeichnung für munter, schnell, geschwind, gleichbedeutend mit *Allegro* (s. d.).

Allegranti, Teresa Maddalena, eine der vortrefflichsten und berühmtesten Sängerinnen des 18. Jahrhunderts, wurde im J. 1754 zu Venedig geboren und betrat noch sehr jung als Naturalistin die Bühne ihrer Vaterstadt, wo sie mit ihrer hellen und hohen, umfangreichen Stimme und mit ihren unverkennbaren dramatischen Anlagen grosses Glück machte. Bald sang sie auch in Deutschland, ging aber im J. 1772 nach Mannheim, wo sie mit Erfolg gründliche Gesangstudien beim Kapellmeister Holzbauer daselbst machte. Hierauf wurde sie beim kurfürstlich badischen Hoftheater engagirt. Der renommirte englische Schriftsteller Dr. Burney, welcher sie damals hörte, zog sie, von ihrem reichen Talente entzückt, 1778 nach London, wo sie der gefeierte Liebling des Publicums war, bis sie 1783 einem Rufe als erste Sängerin an die Italienische Oper in Dresden mit einem Jahrgehalte von 1000 Ducaten folgte. Strebsam und kunsteifrig, wie sie war, studirte sie auch dort noch aufs Eifrigste bei dem Cantor Weinlig, welcher zugleich Accompagnateur an der Dresdener Bühne war. Immer höher stieg ihr Ruhm, und sie wurde in Gesang und Darstellung eine jener Zierden, um welche die kurfürstliche Residenz von der ganzen Kunstwelt beneidet wurde. Im J. 1787 hatte sie sich mit einem englischen Gardeoffizier von irländischer Herkunft, Namens Harrison, verheirathet und musste demselben 1797 zur tiefen Betrübniss der Dresdener Kunstfreunde nach London folgen, wo ihrer allerdings wieder eine glanzvolle Stellung wartete. Bald aber begannen leider ihre Stimmmittel abzunehmen, und sie säumte nicht in richtiger Selbsterkenntniss bereits 1801 der Bühne zu entsagen. Seitdem beschäftigte sie sich mit Vorliebe mit der Vorbereitung und Ausbildung junger Gesangstalente. Noch später scheint sie ihrem Gatten nach dessen Heimath Irland gefolgt zu sein. Wenigstens hat sich seitdem der Faden ihres weiteren Lebens für die Oeffentlichkeit verloren.

Allegretto (ital.), eine Vortragsbezeichnung, welche ein wenig schnell oder lebhaft bedeutet und gewöhnlich den Tonstücken gegeben wird, welche den Charakter sanfter Heiterkeit und angenehm dahinfliessender Bewegung tragen sollen. Markirter Rhythmus und leidenschaftliche Erregung liegen der Bedeutung dieses Kunstausdruckes ganz fern; er bildet mit allen diesen Erfordernissen den Uebergangspunkt von der langsamen Bewegung des *Andante* zu der schnellen und accentuirten des *Allegro*. — Die seltener gebrauchte Bezeichnung *Allegrettino* gilt für ein im Umfang kurzes *Allegretto*, dessen Bewegungsgrad ein noch weniger schneller ist, eben so wie auch *Allegretto quasi Andantino*.

Allegrezza, oder **Allegria** (ital.), so viel als Hurtigkeit, Munterkeit, kommt als Vortragsbestimmung in Verbindung mit der Präposition *con* vor; *con A.* ist daher gleichbedeutend mit *Allegretto* (s. d.).

Allegri, Domenico, ein römischer Kirchen-Tonsetzer, von dessen äusseren

Leben Nichts weiter bekannt ist, als dass er von 1610 bis 1629 Kapellmeister an der Kirche Santa Maria Maggiore gewesen ist. Von ihm existirt noch ein Tonwerk: »*Modi, quos expressis in choris fecit Dominicus Allegrius Romanus, musicae praefectus in basilica liberiana*« (Rom 1617). Es enthält u. A. ein Sopran- und ein Bass-Solo mit Begleitung von Violinen (*con sordinelle*), ferner ein Duett für zwei Tenöre, ebenfalls mit Violinbegleitung.

Allegri, Filippo, ein gewandter und tüchtiger Componist von Kirchenwerken, wurde am 18. Juli 1786 zu Florenz geboren, bildete sich musikalisch bei dem gelehrten Pater Braccini und bekleidete in seiner Vaterstadt nach einander die Stellungen als Musikdirector am Seminar und als Kapellmeister an der Kirche St. Michael. Seine trefflichen Offertorien, Vespern, Graduales und Motetten wurden in den italienischen Kirchen vielfach gesungen.

Allegri, Gregorio, einer der grössten classischen Meister Italiens, wurde um 1586 zu Rom geboren und entstammte, wie allgemein angenommen wird, dem berühmten Geschlechte der Correggio. Bis zum J. 1607 war er ein Schüler des gefeierten Nanini, welcher in Rom eine Musikschule gegründet hatte. In Fermo, wo er Stipendiat der Kathedrale wurde, zeichnete er sich bereits als Tonsetzer so aus, dass Papst Urban VIII. auf ihn aufmerksam wurde und ihn als Altisten (?) in die päpstliche Kapelle zog. Von seinem äusseren Leben ist seitdem, mit Ausnahme einiger Züge, welche ihn als einen barmherzigen und freigebigen Menschen charakterisiren, Nichts weiter bekannt geworden. Er starb am 18. Febr. 1652 in hohem Ansehen und wurde in der Kirche Santa Maria in Vallicella bestattet. Schon in Fermo hatte er mehrere Bände »*Concerti*« zu zwei, drei, vier Stimmen (Rom 1618) und zwei- bis sechsstimmige Motetten (Rom 1620) componirt und sie seinen Hauptgönnern daselbst gewidmet. Zahlreiche andere Motetten, Messen, Psalmen u. s. w. finden sich im Manuscript in verschiedenen Bibliotheken Roms. Von grösstem Ruhme und Werthe ist aber sein grosses zweichöriges »*Miserere*« zu neun Stimmen, mit dem sich Geschichte und Sage in eigenthümlicher Weise verschmolzen haben. Es wird noch jährlich in der Charwoche am Mittwoch-Nachmittag von zwei Chören, einem fünf- und einem vierstimmigen, in der Sixtinischen Kapelle zu Rom mit unbeschreiblich erhabener und ergreifender, durch die Umgebungen und allen aufgewendeten äusseren Apparat noch erhöhter Wirkung ausgeführt. Dieses Werk wurde vordem für so heilig erachtet, dass Demjenigen der päpstliche Bann drohte, welcher eine Copie des Originals zu unternehmen gewagt hätte. Mozart aber wusste das ganze Verbot dergestalt zu umgehen, dass er das Werk, gestützt auf sein riesiges musikalisches Gedächtniss, nach zweimaligem Hören aufzeichnete, und es dann in London 1771 dem Druck übergab, worauf Papst Clemens XIII., dem einmal Geschehenen Rechnung tragend, eine getreue Abschrift des Originals 1773 dem Könige von England zum Geschenk machte. Seitdem erst ist diese merkwürdige Composition allenthalben erschienen. Nach der Versicherung des gelehrten päpstlichen Kapellmeisters Giuseppe Baini soll ein Originalmanuscript niemals existirt haben, sondern nur eine Bassstimme von 18 bis 20 Tacten. Durch Tradition vererbt, soll sich alles Uebrige erst im Laufe der Zeiten im Vortrage der päpstlichen Sänger gestaltet und gebildet haben, bis, und zwar erst zu Anfang des 18. Jahrhunderts, die damalige Singweise auf Befehl des h. Vaters als Norm festgesetzt wurde. — Nicht allein Vocal-, sondern auch Instrumentalcompositionen hat A. hinterlassen, welche sich im Manuscript gleichfalls zu Rom befinden. Durch den Druck sind sie nicht bekannt geworden. Um so mehr sieht man sich veranlasst, der Autorität des eben genannten Abbate Baini Glauben beimessen zu müssen, welcher sie folgendermaassen beurtheilt: »Die für die Musikgeschichte interessantesten Instrumentalwerke sind die Gregorio Allegri's, aus welchen man nicht nur das grosse Genie dieses gelehrten Mannes, sondern auch die Anfänge einer Erfindung entnehmen kann, welche später so weit und mannigfaltig ausgebildet worden ist, dass man damit sogar menschliche Leidenschaften zu malen und ohne Worte verständlich wiederzugeben gewusst hat«.

Allegrissimo (ital.), der Superlativ von *Allegro* (s. d.), ist eine Vortragsbezeich-

nung und bedeutet ganz besonders schnell. In der Bewegung ist es der höchste Grad des *Allegro* und entspricht etwa dem dafür häufiger gebrauchten *Presto assai*.

Allegro (ital.), als Vortragsbezeichnung in der Bedeutung schnell, geschwind, hurtig, munter, nimmt den vierten Hauptgrad unter den fünf Graden musikalischer Bewegung ein und steht als solcher in der Mitte zwischen *Andante* und *Presto*. Die Abstufungen dieser Bewegung werden durch eine grosse Anzahl näher bezeichnender Beiwörter vermittelt, deren gebräuchlichste folgende sind:

A. molto und *A. assai*, sehr schnell.
A. con brio (*brioso*) und *A. con fuoco*, feurig schnell.
A. furioso, leidenschaftlich schnell, wild.
A. giusto, angemessen schnell (nach Ermessen des Ausführenden).
A. ma non tanto, *A. ma non troppo*, nicht zu schnell.
A. maëstoso, würdig, erhaben, daher gemässigt schnell.
A. moderato und *A. commodo*, mässig schnell.
A. risoluto und *A. energico*, feurig und entschlossen.
A. scherzando, in scherzend schneller Bewegung (dem A. moderato nahe stehend).
A. vivace, lebhaft schnell.

Aus dieser Aufzählung geht bereits hervor, dass sich diese Bezeichnung mit dem Ausdruck sehr verschiedener Empfindungen verträgt und dass sie ebensowohl zum Ausdruck der Heiterkeit und Freude, bis hinauf zur Ausgelassenheit, als auch andererseits der Leidenschaften, die den Menschen im Kampfe bewegen, des heftigsten Hasses und der feurigsten Liebe u. s. w. geeignet ist. Alle diese Momente hat der Vortrag ins Auge zu fassen, da er sich stets mit dem Charakter und besonderen Inhalte des betreffenden Satzes in Einklang zu setzen hat. Näheres hierüber s. Vortrag, Vortragsbezeichnung. — Ausserdem versteht man unter *Allegro*, als Hauptwort gebraucht, ein selbstständiges Tonstück in schnellem Tempo, und so spricht man von einem A. in *C*, *F*, *G* u. s. w. Auch einzelne Sätze grösserer Werke (in Sinfonien, Sonaten, Quartetten u. s. w. gemeiniglich der erste, mitunter auch der letzte Satz) werden, wenn sie in Bewegung und Charakter dieser Bezeichnung entsprechen, schlechthin das *Allegro* der Sinfonie, Sonate u. s. w. genannt, ohne Rücksicht darauf, dass der so benannte Satz eigentlich ein *Allegretto*, oder gar ein *Presto* sein kann.

Allegro di bravura (ital.) ist ein in glänzender, brillanter Schreibweise gehaltenes schwieriges Tonstück, welches meistentheils den Anspruch eines hohen Grades technischer Ausbildung oder Virtuosität an den ausführenden Sänger oder Instrumentalisten stellt. Der Vorschrift gemäss ist die Bewegung eine schnelle. In derselben Bedeutung werden die mit *A. di Concerto* (*de Concert*) und *A. concertante* bezeichneten Compositionen gebraucht.

Alleluja, s. Halleluja.

Allemande (franz.) ist der Name einer älteren Tanzmelodie deutschen Ursprungs. Es giebt mehrere Arten von Allemanden, nämlich 1) den wirklichen und bekannten deutschen Nationaltanz im $^3/_4$- oder $^3/_8$-Tact, welcher noch jetzt in Bayern, Schwaben, Baden und der vorderen Schweiz heimisch ist. Er ist verwandt mit der Ländlerweise und trägt den Charakter ruhiger, in sich zufriedener Fröhlichkeit. Die Aufstellung der tanzenden Paare ist ähnlich der im Menuet und der Schritt ist – ◡ ◡. Die Ausführung ist nicht ohne Schwierigkeit und erfordert eine ungezwungene, anmuthige Beweglichkeit des ganzen Körpers. In einigen Gegenden kommt die A. modificirt und im $^2/_4$-Tact vor. Eine durch französische Balletmeister ebenfalls umgemodelte Abart der A. kam am französischen Hofe zur Zeit Ludwigs XIV. auf; sie eben hat der ganzen, echt deutschen Gattung ihren französischen Namen gegeben. Dieser Tanz fehlte lange Zeit in keinem Ballprogramm, in keinem Ballet und war noch zur Zeit des ersten französischen Kaiserreichs so beliebt, dass er in fast jedem Theater von Paris, und wenn nicht anders, so doch in den Zwischenacten von Schauspielen, ausgeführt werden musste. Er bewegt sich im langsamen Walzer- (Ländler-) Tempo und besteht aus drei sogenannten *pas marchés*, bald geschleift, bald vor, bald zurück, selten walzend; eine anmuthige Armbewegung hat die Tanzschritte zu unterstützen. Der Name übrigens ist von den dabei ursprünglich zu Grunde liegenden deutschen, specieller elsässischen, Motiven abgeleitet, wie auch die Einführung dieses Tanzes am Hofe zu Versailles gewissermaassen für ein Symbol der künstlerischen Einverleibung des neu erworbenen Elsass gelten sollte; 2) bezeichnet A. ein nicht tanzbares

Tonstück im $^4/_4$-Tact von gemessener Bewegung, welches in der Suite (s. d.) gewöhnlich den Anfang, in der Partite (s. d.) den ersten Satz nach der Ouvertüre oder dem Präludium bildete. Der gemessenen Bewegung entsprechend, ist sie von ernsterem Charakter mit reicher Melodie und voller Harmonie, häufig auch mit mannigfachen Spielfiguren und Verzierungen nach Art der Spielarie oder des *Andante* ausgestattet. Mattheson erklärt sie in seinem »Kern melodischer Wissenschaften« (S. 121) für »eine gebrochene, ernsthafte und wohlausgearbeitete Harmonie, welche das Bild eines zufriedenen und vergnügten Gemüthes trägt, das in guter Ordnung und Ruhe scherzet«. Dass sie zu Anfange der Suite stehe, geschehe ehrenhalber, weil sie eine »aufrichtige teutsche Erfindung« sei. In dieser entwickelteren und kunstgemässen Form ist sie von den älteren deutschen Meistern mit der grössten Vorliebe cultivirt worden, und Händel's so wie Seb. Bach's Allemanden werden für unübertroffene Muster der Gattung gehalten. K. Phil. Eman. Bach entwickelte in dieser Form bereits eine freiere, die sogenannte galante, Schreibart und trug dadurch zu ihrer Ueberführung in andere Formen wesentlich bei. Jetzt wird die A. als selbstständiges Tonstück nicht mehr verwendet; einen Anklang daran aber kann man in den langsamen Eingangssätzen sehen, welche in Form eines kürzeren *Adagio, Maëstoso* oder *Andante* dem ersten Allegrosatze in Sinfonien, Quartetten, Sonaten u. s. w. mitunter vorangehen.

Allentando, auch **allentato** (ital.), ein nicht sehr häufig verwendeter Kunstausdruck für zögernd, sinkend. In ersterer Bedeutung entspricht es dem häufiger gebrauchten *rallentando,* in letzterer kommt es in Cadenzen vor, wo die Singstimme oder das Soloinstrument allmälig von der Höhe nach der Tiefe hinabsteigen. Insofern als mit dem Sinken stets ein Nachlassen der Bewegung und der Tonstärke verbunden, ist dieser Ausdruck der entsprechendste. Das bezügliche Hauptwort ist *Allentamento*, die Zögerung.

Allevi, Giuseppe, ein kaum mehr als dem Namen nach bekannter italienischer Componist aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, war Kapellmeister an der Kathedralkirche zu Piacenza. Von ihm erschienen in Bologna 1662 und 1668 Litaneien, geistliche Lieder u. s. w.

Alle Saiten, ital. *tutte corde*, wird in Klavierstücken zu Anfang des Satzes, oder innerhalb desselben nach voraufgegangenem *una corda* vorgeschrieben und deutet an, dass die so bezeichneten Stellen ohne Verschiebung gespielt werden sollen, sodass die Hämmer alle Saiten der betreffenden Tasten treffen.

Allgemeiner Bass, eine fast gänzlich ausser Gebrauch gekommene Bezeichnung für Generalbass (s. d.).

Allison, Richard, ein in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts rühmlichst bekannter englischer Tonsetzer und Musiklehrer zu London. Er gehörte dem bekannten Decemvirat von Musikern an, welche 1594 die noch jetzt in der englischen Kirche gebräuchlichen Psalmenmelodien in Stimmen setzten und durch den Druck veröffentlichten. A. selbst liess ein Werk »*The Psalms of David*« (London 1599) erscheinen, in dem die vier Singstimmen so angebracht sind, dass sie, ohne erst auseinandergeschnitten oder herausgenommen werden zu müssen, von den vier, resp. acht um den Tisch herumsitzenden Personen sofort aus dem Buche gesungen werden konnten. Ganz besonders war A. aber als Musiklehrer geschätzt, da er die Würde der Kunst streng aufrecht erhielt und nach einem trefflich durchdachten Systeme unterrichtete, welchem allerdings nur begabtere und strebsame Schüler mit Erfolg folgen konnten. Aber auch nur solche nahm er an; unfähige und talentlose wies er bald zurück.

Allmälig wird durch die italienischen Kunstworte *poco a poco*, seltener *poi a poi* ausgedrückt.

„Allons enfants de la patrie“, Anfangsworte des berühmten französischen, Marseillaise (s. d.) betitelten republikanischen Nationalgesangs.

All' ottava (abgekürzt: *all' ott.*, oder *all'* 8^{va}) (ital.), in der Octave, bedeutet: 1) dass eine Stimme um eine Octave höher, als sie notirt ist, vorgetragen werden soll. Man wählt diese Schreibart bei sehr hoch hinaufgehenden Stellen der Klavier-,

oder anderer Instrumentalstimmen, einestheils, um die vielen sonst erforderlichen Hilfslinien zu ersparen, anderentheils, weil der Raum der Stimme die wörtliche Notirung nicht zulässt. An den Ort, wo die Ausführung mit der gewöhnlichen Notirung wieder übereinkommen soll, schreibt man dann *loco* oder *luogo* (abgekürzt: *loc.* oder *lo.*), so viel als »am gewöhnlichen Platze«. Auch bei Bässen, die aus demselben Grunde eine Octave tiefer als die Notirung gespielt werden sollen, gilt dieselbe Vorschrift, indem man das Wort *all' ottava* unter das Basssystem setzt, auch wohl deutlicher *all' ottava bassa,* in der tieferen Octave, schreibt; 2) dass die mit diesem Ausdruck bezeichnete Stimme mit einer anderen in der höheren Octave gehen soll; soll es umgekehrt in der tieferen stattfinden, so wird dies, falls es nicht selbstverständlich ist, durch *all' ottava bassa* angezeigt. So gebraucht, kommt der Ausdruck vor *a*) in Partituren, wenn z. B. die Violinen mit der Gesangstimme (*colla voce all' ottava*), oder die Oboen mit den Fagotts (*c. Fagotti all' ott.*) u. s. w. fortschreiten sollen. Die betreffende Bemerkung ersetzt hiernach die sonst auszuschreibenden Noten und zählt somit zu den musikalischen Abkürzungsmanieren; *b*) bei bezifferten Bässen, um anzuzeigen, dass hier keine Accorde, sondern nur verstärkende höhere oder tiefere Octaven zu spielen sind.

All' unisono (abgekürzt: *all' unis.*) (ital.), im Einklang, zeigt an: 1) in Partituren, dass eine Stimme dieselben Noten zu spielen hat, wie die dabei angezeigte andere. Soll dies z. B. zwischen Flöte und Violine stattfinden, so steht in der Flötenstimme, statt der erforderlichen Noten, *all' unisono col Violino*; 2) bei bezifferten Bässen, dass nicht Accorde, sondern Einklänge (oder Octaven) gegriffen werden sollen, wofür man auch *all' ottava* schreiben kann.

Alma, oder **Almé,** in der Mehrheit: **Almeen,** ist die Bezeichnung wandernder Gauklerinnen (Sängerinnen und Tänzerinnen in Einer Person) in Aegypten und Indien, ähnlich den italienischen Improvisatricen. Nach Savary sollen sie in Aegypten eine eigene Zunft bilden. Man miethet sie bei Festlichkeiten und Gastmählern, um Abwechselung hervorzurufen und die Gäste zu unterhalten. Auch in die Harems finden sie Eingang und lehren die Frauen neue Lieder, erzählen ihnen Neuigkeiten und unterhaltende Märchen und recitiren Gedichte.

Almeida, ein seit Alters berühmter portugiesischer Geschlechtsname, welcher in der Kriegs- und Dichtkunst, in der Länderkunde und Geschichtsforschung seine glänzenden Vertreter hat. Auch in der Musik sind zwei würdige Repräsentanten desselben zu nennen: **Antonio** Almeida, im Beginn des 17. Jahrhunderts in Oporto geboren, ein vielseitig gebildeter Tonkünstler, Dichter und Gelehrter, welcher auch als Orgelspieler berühmt war und um 1614, nach grossen Reisen, Kapellmeister an der Kathedrale seiner Vaterstadt wurde. Ferner: **Fernando** d'Almeida, Zeitgenosse, wahrscheinlich auch naher Verwandter des Vorigen, war in Lissabon geboren, trat 1638 in das Kloster zu Thomar, wurde 1656 Visitator seines Ordens und starb am 21. März 1661. In der Musik war er ein sehr hervorragender Schüler des berühmten Duarte Lobo (Eduardo Lopez), Domkapellmeisters seiner Vaterstadt, gewesen, und er hat seinem Lehrer durch hervorragende Kirchencompositionen Ehre gemacht. Seine Lamentationen, Responsorien und ein Miserere für die letzten Tage der Charwoche waren auf der ganzen Halbinsel berühmt und hochgeschätzt. Diese, so wie eine grosse zwölfstimmige Messe befinden sich im Manuscript in der königl. Bibliothek in Lissabon.

Almeloveen, Theodor Jan van, geboren 24. Juli 1657 zu Mydregt in den Niederlanden, gestorben 28. Juli 1712 als Professor zu Harderwick. Von ihm erschien 1784 ein allgemein gehaltenes Werk, betitelt »*Inventa novantiqua*«, dessen längere Vorrede auch ausführlich die Erfinder im Reiche der Tonkunst behandelt.

Almenräder, Karl, wurde am 3. Octbr. 1786 zu Ronsdorf bei Elberfeld geboren. Er zeigte schon in früher Jugend bedeutendes Talent für die Musik, fand aber keine Forthilfe, da sein Vater, ein armer Schullehrer, zwar selbst ziemlich gut Klavier und Flöte spielte, aber alle seine Zeit der Subsistenz der Familie opfern musste. A. suchte daher als Autodidakt sich auf dem Klavier, Horn und der Flöte Fertigkeit zu verschaffen. Mit grösster Freude jedoch erfüllte es ihn, als er in sei-

nem 13. Jahre ein altes, ausgedientes Fagott zum Geschenk erhielt. Diesem Instrumente wandte er nun alle seine Liebe zu und übte auf demselben so emsig und anhaltend, dass er ohne andere Anleitung bald befähigt war, in den Conzerten, welche in seiner Vaterstadt hin und wieder stattfanden, gegen Vergütung die erste Fagottstimme zu übernehmen. Aus seinen Ersparnissen konnte er sich endlich ein besseres Instrument anschaffen, auf dem er sich durch Fleiss bis zum Solobläser heranbildete. Im J. 1808 wurde sein Vater als Pfarrschullehrer nach Köln versetzt, wo der junge A. endlich einen seiner Entwickelung günstigen Boden fand. Sein Fleiss, seine Bescheidenheit und Kunstliebe wurden freundlich und ermunternd anerkannt und besonders wurde ihm Bernhard Klein ein wahrer Freund und Lehrer, dem er namentlich seine Ausbildung in der Theorie der Musik zu danken hatte. Im J. 1810 wurde er an der neu begründeten Musikschule als Lehrer des Fagottspiels angestellt, vertauschte aber schon 1812 diese Stellung mit der eines Fagottisten im Theaterorchester zu Frankfurt a. M. Dort wirkte Musikdirector Schmitt mit Umsicht und Strenge, und in ihm fand A. abermals einen wackeren Freund und Lehrer. Damals erschienen auch seine ersten musikalischen Arbeiten. Indessen wirkten die Kriegsjahre ungünstig auf seine Einkünfte, welche ausser in seinem nicht eben glänzenden Gehalte in Anfertigung von Fagottrohren bestanden. Er musste sich desshalb 1814 nach Köln und von da nach Crefeld wenden und nahm schliesslich die Musikmeisterstelle beim 3. preussischen Landwehrregimente an, mit welchem er nach Frankreich zog. Nach seiner Rückkehr, im J. 1816, erhielt er dieselbe Stellung beim 34. Linien-Infanterieregiment, welches damals in Mainz stand. Dieser Garnisonsort wurde ihm durch die Bekanntschaft mit Gottfried Weber, der ihn liebgewann und ihn näher an sich zog, so wichtig, dass er 1817 seine dem Ortswechsel unterworfene militärische Charge aufgab und als Fagottist in das dortige Theaterorchester eintrat. Bei Weber studirte A. Akustik und machte sich das Weber'sche System in Bezug auf Holzblasinstrumente so zueigen, dass er sich als Verbesserer dieser Instrumente auszeichnen und einen grossen Ruf erwerben konnte. Im J. 1820 nahm er in Köln sein Domicil, widmete sich dem Unterrichtgeben und errichtete eine Werkstatt zur Verfertigung von Blasinstrumenten. Dreizehn Flöten und sieben Clarinetten gingen aus seiner eigenen Hand hervor und wurden gut bezahlt. Seine angegriffene Gesundheit aber nöthigte ihn, die Fabrikation aufzugeben und 1822 einen Ruf als Kammermusiker in die herzoglich nassauische Hofkapelle in Bieberich anzunehmen, wo er bis zu seinem Tode, am 14. Sept. 1843, verblieb. Nebenbei führte er die Oberleitung in der Schott'schen Instrumenten-Fabrik in Mainz und zwar in der Abtheilung, aus welcher die nach Gottfried Weber's Grundsätzen und A.'s Verbesserungen construirten Fagott hervorgingen, welche einen ausgezeichneten Ruf erlangten und im In- und Auslande ein überaus stark begehrter Artikel waren. A. hat sich über die von ihm gemachten Verbesserungen in einer Brochüre (Mainz, Schott) ausführlich ausgelassen. Auf dem Felde der Composition hat er sich gleichfalls durch achtbare Arbeiten, sowohl für Fagott (4 Conzerte, Fantasien u. s. w.), für Militärmusik, als auch durch einige Vocalstücke ausgezeichnet, von welchen letzteren die Gesangscene »Des Hauses letzte Stunde«, Gedicht von Saphir, ausserordentlich beliebt geworden ist. Als Virtuose rühmte man an ihm einen schönen Ton, innigen, verständnissvollen Vortrag und eine grosse Fertigkeit.

Alovisi, Giovanni Battista, bekannter unter seinem Klosternamen Aloysius, wurde etwa 1565 zu Bologna geboren, wo er in den Minoritenorden trat und als Baccalaureus der Theologie und Musikdirector angestellt wurde. Auch als Componist war er von grösserer Bedeutung. Erschienen sind von ihm vierstimmige Messen, zwei- bis sechsstimmige Motetten, geistliche Conzerte, vier- bis achtstimmige Litaneien u. s. w., sämmtlich mit ziemlich bombastischen Titeln versehen, wie sie damals überhaupt an der Tagesordnung waren.

Aloysius, Johannes Petrus, s. Palestrina.

Alpenhorn (oder Alphorn), das, ist wohl eins der wenigen Blasinstrumente, welche noch heute so gebaut werden, als ob deren Fertiger auch zugleich deren Erfinder wären. Wie der Name schon besagt, findet man dasselbe am häufigsten bei

den Hirten der Alpen, besonders der Schweizer Alpen. Die kräftigen, edlen Klänge dieses Instrumentes dringen, da das Rohr desselben undurchbrochen gefertigt ist und daher auch nur die reinen Naturtöne erzeugt, in die weiteste Ferne; sie sind Jedem, der sie einmal vernommen hat, besonders durch die vielen in der Zeit verschieden erklingenden Echos der Felswände, fast unvergesslich. Das Instrument macht sich noch jeder Hirt selbst, und zwar aus schmalen Holzstreifen, Dauben genannt, welche er zu dem Ende so lange im Wasser liegen lässt, bis sie ihre grösste Biegsamkeit erreicht haben, und windet sie dann zu einem 1,6 bis 2 Meter langen Rohr zusammen, das, an einem Ende sehr eng mensurirt, sich in fast ganz gerader Richtung allmälig conisch bis zum anderen Ende erweitert. Nachdem er dieses Rohr so dicht als möglich hergestellt hat, macht er an dem engsten Ende eine kurze sich seitwärts allmälig biegende Fortsetzung, in die er, wenn die Dauben langsam und vollkommen ausgetrocknet sind und das A. geblasen werden soll, ein Mundstück steckt, das gewöhnlich aus hartem Holze geschnitzt ist. Dieses Horn benutzen die Hirten theils zu ihrer Unterhaltung auf den Alpenweiden, theils um sich gegenseitig Signale zu geben. Von einer gleichen Stimmung der Alpenhörner kann keine Rede sein, da jeder Hirt das seinige je nach dem ihm zu Gebote stehenden Material in beliebiger Länge des Rohrs und beliebiger Mensur desselben anfertigt. C. B.

Alphabet nennt man die geordnete Folge sämmtlicher in einer Sprache enthaltenen Laute. Diese Benennungsweise verdankt ihre Entstehung den Namen der beiden ersten Lautzeichen der griechischen Sprache, Ἄλφα und Βῆτα, indem man diese zu einem Worte vereinigte. In musikalischer Beziehung versteht man unter *A.* nur die zur Bezeichnung der sieben diatonischen Haupttöne gebräuchlichen Buchstaben. Die bei den germanischen Völkern übliche Benennung der Töne durch Sprachlaute — unbedingt die kürzeste — steht in keiner Beziehung zu einer lautlichen Tonbezeichnung, wie sie im höchsten Alterthume bei den Aegyptern, Hebräern und wohl auch bei den anderen semitischen Völkern durch einen sprachlichen Charakter der Musik geboten war und in der Pythagoräischen Tonbezeichnung nur noch einzelne Spuren ihrer primitiven Anordnung erkennen lässt. Wenn nun auch die Wandlungen dieser lautlichen Tonbezeichnungen seit der grauesten Vorzeit heute für uns ausser einem sprachwissenschaftlichen Interesse fast keine musikalische Bedeutung zu haben scheinen, so ist doch nicht zu verkennen, dass, je mehr der Zusammenhang der Sprachlaute mit den Tönen in der ältesten Vergangenheit erkannt wird, um so klarer die Anschauungen über die eigentliche Musik der Alten werden müssen, und somit in der Erkenntniss eines solchen Zusammenhangs der Musikgeschichte ein wesentliches Moment als Leuchte in jenem Dunkel hinzugefügt wird. Dass eben eine innige Verbindung der Sprachlaute und Töne in frühester Zeit stattgehabt, finden wir in vielen Hinweisen der Alten auf eine primitive Musik genugsam angedeutet, die indessen von den älteren Interpreten nicht in ihren nothwendigen Consequenzen erkannt wurden. Herder in seiner ältesten Urkunde des Menschengeschlechts sagt: «Uralters her hatte Aegypten, wo alles Heilige siebente Zahl war, sieben heilige Buchstaben, Laute, Vocale, φωνήεντα, durch die die Priester ihre Götter lobpriesen, ὑμνοῦσι, in denen sie sie immer Reih ab hertönten, und der Schall dieser Buchstaben, γραμμάτων, galt und klang ihnen statt Zither und Flöte. So lautet der Räthselspruch eines späteren Griechen oder griechischen Aegypters etc«. Eusebius, 270—340 n. Chr., lässt in seiner *Praep. Evangel. L. XI c.* 6 die Gottheit sprechen: »Mich loben die sieben tönenden Buchstaben, γράμματα, mich, den grossen Gott, den unermüdlichen Vater des Weltalls«, während andererseits Clemens der Alexandriner, 200 n. Chr., Gott als »die grosse unzerstörbare Leyer des Weltalls, die die Sangweisen der Himmel stimmte«, bezeichnet, und noch früher Irenaeus aus Kleinasien, 177—202 n. Chr., in seiner Schrift *contra haeretic. L. I c.* 14 von den mit aegyptischen Mysterien sich beschäftigenden Gnostikern erzählt, dass nach ihnen der erste Himmel das *A* töne, der zweite das *E*, der dritte das *H*, der vierte und mittlere von den sieben Himmeln die Macht des *I* zum Ausdruck bringe, der fünfte das *O*, der sechste das Υ, und der siebente oder wiederum der vierte, von der Mitte aus gerechnet, den Laut Ω ausrufe. Wurde aber nach diesen Angaben in dem alten aegyptischen Cultus das Lob des Höchsten durch eine Tonfolge, welche

das ganze Tonreich in sich concentrirte, und zugleich in einer ihr entsprechenden vocalischen Lautscala gesungen, so ergiebt sich schon hieraus zur Genüge, welche musikalische Bedeutung für sie die Laute überhaupt hatten. Die Beziehungen indessen, in der die Weisen Aegyptens die Sprache zu den Tönen in ihrer reinen Gottesverehrung brachten, mussten bei ihrer weiteren Ausbreitung, jenachdem es die Eigenthümlichkeit der Sprache bei den besonderen Völkern gestattete, auch besondere Abweichungen erleiden, sogar so weit, dass sie sich vollständig verwischten, und nur noch gewisse begriffliche Vorstellungen auf die Fortschreitung der Modulation der Stimme nach der Höhe und Tiefe ohne jede nähere Bestimmung der Intervalle sprachmusikalisch einwirkten (vergleiche u. A. Arabische Musik). Weniger subtil musste endlich auch eine solche Beziehung der Laute zu den Tönen werden, als gleichzeitig mit der grösseren Verbreitung einer Lautschrift das der Gottheit geweihte Wort und Lied zu ihrem sicheren Fortbestand in der Erinnerung der Menschen nicht lediglich auf den bleibenden Reiz einer ausdrucksvollen Modulation angewiesen war; mit dieser Lautbezeichnung war dann aber auch zugleich der Weg zu einer Tonbezeichnung eröffnet, die in dem Maasse sich von jener trennte, als die ursprüngliche Sprachmusik sich trübte, und das Verlangen, sich an den Tönen als solchen zu erfreuen, zu einer allgemeineren Geltung gelangte. — Es ist bis jetzt noch unentschieden, von welchem Volke zuerst die Lautzeichen und deren Aufeinanderfolge, wie wir sie zumal in dem hebräischen und dem ihr zunächst verwandten griechischen Alphabet finden, ausgegangen sind. Die Kunst, die Sprache nicht allein mit dem Ohre, sondern auch mit dem Auge aufzufassen, haben Einige den alten Hebräern zuweisen wollen; Andere behaupten, dass die erfindungsreichen Phönizier dieselbe zuerst übten; nach der Sage hingegen haben die Phönizier die Kenntniss dieser Kunst durch Thaut aus Aegypten erhalten, wo diese Erfindung der Göttin Isis zugeschrieben wurde. Sicher ist nur, dass sowohl die indo-germanischen wie die semitischen Weisen sich sehr früh bestimmter Zeichen für die Sprachlaute bedienten, und wahrscheinlich, dass die ersten phonetischen Schriftmonumente auf den Hochebenen Asiens und am Euphrat geschaffen wurden, sich weiter nach Süden und Westen verbreiteten und, von der ägyptisch-hieratischen Schrift, einer Abkürzung und Vereinfachung von Hieroglyphen, beeinflusst, die Grundlage zu den Schriftzeichen der griechischen, hebräischen, koptischen etc. Alphabete wurden. Die phonetischen Schriftanfänge, durch die klugen Phönizier in Bezug auf die einzelnen Lautunterschiede genauer bestimmt, fanden schliesslich bei deren Seefahrten eine grössere Verbreitung, und veranlassten so auch den Irrthum, dass man die Verbreiter als Erfinder bezeichnete. Den Völkern im weiteren Westen dienten die von den Phöniziern überlieferten Buchstaben als Grundformen zu ihren Alphabeten, deren graphische Formen mit ihrer gleichzeitigen Anordnung nur das Endziel ihrer Entwickelung aus den ursprünglichen kyriologischen Bildern waren, bei denen der Name zugleich auch auf den Anfangslaut des zu bezeichnenden Gegenstandes hinwies und welche besonders die Aegypter zur Verewigung ihrer Gedanken und Thaten auf harte Stoffe eingruben. Es lässt sich wohl auch für die Aufstellung etc. der Lautzeichen annehmen, dass sie, wie sich solches gewöhnlich bei jeder grossen die Interessen der Völker eng berührenden Idee herausgestellt hat, der Geist der Zeit bei allen Völkern in ähnlichem Fortschritte bestimmend schuf. Nach obigen Andeutungen ist es ersichtlich, dass vor Allem am wenigsten die Griechen und Römer im Stande waren, die Erbschaft einer uralten ägyptischen und wohl in zweiter Linie phönizischen Sprachmusik zu übernehmen; sie waren durch den besonderen Entwickelungsgang, den ihre Sprache genommen hatte, an deren Formen gebunden und konnten somit auch nicht den Lauten eine besondere musikalische Bedeutung beimessen; sie priesen zwar die ägyptische Melopöie als eine vorzügliche, übten sie aber nicht selber aus, sondern suchten sich ihr nur in denjenigen Bestimmungen zu nähern, die je nach den leitenden Vorstellungen des Gesangstextes eine tiefere, mittlere und hohe Stimmlage — nach Martius Capella (im 5. Jahrhundert n. Chr.) die tragische, dithyrambische und nomische Art der Melopöie — bedingten. Was also anders, als dass auch bei ihrer Bezeichnung der Töne durch Buchstaben deren lautliche Bedeutung zu den Tönen selbst keine Beziehung hatte? Nur bei den Hebräern, deren erste pho-

netische Schriftmonumente nach ihrer eigenen Mittheilung durch ihren Gesetzgeber Moses, 1500 v. Chr., am Berge Sinai zu Tage traten, finden wir die Musik aufs Innigste an die Sprache gebunden, und deren höchste Blüthe zur Zeit des Königs David, 1055—1015 v. Chr. Ob diese Sprachmusik eine Fortbildung der in Aegypten den Hebräern bekannt gewordenen Lehren, oder eine aus ihren älteren Wohnsitzen, Mesopotamien, erhaltene sprachliche Eigenheit war, ist mit Bestimmtheit zu beweisen noch nicht möglich gewesen; jedenfalls wird sie aber in Aegypten eine derartige Erweiterung ihrer Grundlage gewonnen haben, dass sie sich eben zu einem so würdigen Charakter entwickeln konnte, wie ihn schon die alttestamentlichen Mittheilungen über die Wirkungen zumal eines Davidischen Gesanges unter Umständen beglaubigen könnten. Ueber die Art dieser althebräischen Sprachmusik giebt es endlich, nach dem heutigen Standpunkt unserer Kriterien für eine leitende Vorstellung über die älteste Musik überhaupt, hier nur zwei Auffassungen, und zwar, dass entweder eine durch Accente mehr conventionell bestimmte Modulation, oder andererseits eine Melodik den Gesangsversen zu Grunde lag, welche sich aus den Lauten und den natürlichsten rhythmischen Verhältnissen, wie sie unter Anderm durch die Länge und Kürze der vocalischen Punktationen und den Parallelismus der hebräischen Dichtungen geboten sind, mit einer unverkennbaren Nothwendigkeit ergiebt. Da indessen hiernach die Accente und ihre musikalische Bedeutung — welche, beiläufig noch bemerkt, erst seit dem dritten Jahrhundert n. Chr. durch die Masorethen, also ein Jahrtausend nach der Blüthezeit der hebräischen Musik, festgestellt wurden — Nichts mit den Buchstaben als Tonbezeichnung zu thun haben, so werden sie, wie überhaupt auch die Untersuchung, wie weit eine wirklich durchdachte Melodik, zumal im überwiegenden Charakter eines syllabischen Gesanges, aus den Lautverhältnissen etc. der althebräischen Gesangsstücke hervorzugehen vermag, am geeignetsten in dem Artikel über hebräische Musik zu beleuchten sein. — Die Griechen — um auf das Historische ihrer Notation näher einzugehen — benutzten dazu schon sehr früh die Buchstaben ihres Alphabets (s. Griechische Musik). Die ersten Andeutungen von einer Notirung finden sich laut Westphal's »Harmonik und Melopöie der Griechen« 1863, S. 270—277 schon in der vor-Solonischen Zeit, also um 600 v. Chr.; die vollständigste Aufzeichnung einer späteren griechischen Notation hat uns Alypius (zwischen 300 v. Chr. und 70 n. Chr.) in seiner »*Introductio musica*« überliefert. Bis 600 v. Chr. ist noch durch Nichts erwiesen, dass eine bestimmte Lautfolge des Alphabets, welches doch schon über tausend Jahre bekannt war, zur Notirung für die Töne von einem Volke gebraucht wurde. Die Griechen selbst besassen nach der Sage durch Kadmos, der etwa 1400 in Böotien gelandet sein soll, schon ein A.; trotzdem aber finden sich erst Andeutungen bei ihnen, dass die Buchstaben des Alphabets zu Tonzeichen benutzt wurden, gegen 600 v. Chr. Diese griechische Notirung mag nun in erster Zeit einfacher gewesen sein, als wie sie uns Alypius bewahrt hat; in den Aufzeichnungen dieses griechischen Musikgelehrten finden wir jedoch nicht allein alle Buchstaben als Tonzeichen benutzt, sondern auch noch eine viel grössere Zahl derselben durch eine Umdrehung, Verstümmelung oder ältere abweichende Form der Buchstaben gebildet, so dass die Zahl derselben etwa 1620 beträgt. Die scharfsinnigen Griechen, welche auch das Reich der Töne auf die genaueste Weise zu verzeichnen sich bestrebten, dazu jedoch nur die Buchstaben ihres Alphabets anwenden wollten, unterschieden durch die Notirung den Ton des Gesanges von dem der Instrumente, ja endlich auch die Tonfolge jedes Tongeschlechts und jeder Tongattung besonders, wobei diese grosse Anzahl ihrer Tonzeichen entstehen musste. Die Feststellung, wie die Buchstaben des Alphabets als Tonbezeichnungen angewandt werden sollten, wird dem Pythagoras, 584—504 v. Chr., zugeschrieben; gewiss ist jedoch nur, dass er zu dem sonstigen griechischen Tonsysteme in der Tiefe noch einen Ton hinzufügte und dass dieser Ton, wenigstens bei einer Bezeichnungsart dem unsern analog, durch *A* notirt wurde. Die Tonbezeichnung durch die Buchstaben des griechischen Alphabets, welche für ein und denselben Ton eine sehr verschiedene Art der Notirung forderte, wurde beim Verfall der älteren griechischen Musik den ausübenden Künstlern immer beschwerlicher, da nicht, wie zur Zeit der Blüthe, der Künstlereifer die Mühe weniger fühlbar machte. Da mit dem

Aufgehen Griechenlands in das Weltreich der Römer, gleichzeitig mit der wachsenden Genusssucht, schliesslich dem Einzelnen zu einer sinnigen Beschäftigung das Nothwendigste, die ruhige Zeit, fehlte, wurde auch von den ausübenden Künstlern die so complicirte Buchstabenbezeichnung der Töne bald verschmäht. Die Gewohnheit hatte jedoch den Gebrauch des Alphabets zur Notirung so allgemein verbreitet, dass man überhaupt dafür gar keinen anderweitigen Ersatz suchte, sondern vollkommen befriedigt war, als diese Bezeichnungsweise nur einfacher wurde und gleichzeitig an die Stelle der griechischen Buchstaben die des lateinischen Alphabets traten. Selbst die Uebersiedelung des ersten christlichen Kaisers, Constantin des Grossen, 330 n. Chr. nach Byzanz änderte Nichts in dieser Notirung der noch überwiegend von den heidnischen Tonkünstlern gepflegten Musik. Man bediente sich der Notirungsweise in der einfachsten Art, indem man nur die grösseren diatonischen Stufen in der Octave besonders zu unterscheiden sich bemühte, welche letztere, die Octave nämlich, im Kampfe mit der Tetrachordeintheilung des Tongebietes schon allgemeiner beachtet wurde und zugleich den Ambitus (s. d.) der gebräuchlichen Gesänge, wenn solche nicht gerade am Ende der Octave ihren Grundton hatten, weit überschritt. Die Ausführung der kleineren Abweichungen in den Intervallen, deren correcteste Bezeichnung die Griechen als Nothwendigkeit erachtet hatten, überliess man dem jedesmaligen Gefühle des Künstlers, und bedurfte somit zu einer diesen Ansprüchen genügenden Notirung nicht einmal aller alphabetischen, sondern nur der ersten sieben Zeichen des lateinischen Alphabets, von denen *a*, nach der heutigen damals schon geltend gewordenen Auffassungsweise, für den tiefsten Ton angewandt wurde, und jede nächst höhere diatonische Stufe von *a* ab den nächstfolgenden Buchstaben des Alphabets als Bezeichnung erhielt. Diese Art der Tonbezeichnung hatte zur Zeit des Boëthius, 470—526 n. Chr., fast überall Eingang gefunden. Wenn wir nun unsere heutige Notirung darunter aufzeichnen, so wird es klar, wie in dem seit Pythagoras gebräuchlichen Tonreiche, den zwei Octaven der Männerstimme, nicht jeder Ton in seiner Höhe durch solche Notirung bezeichnet werden konnte, sondern wie unter den durch *a* bezeichneten Tönen eine Verwechselung zwischen drei, und unter den durch einen anderen Buchstaben des Alphabets bezeichneten wenigstens eine Verwechselung zwischen zwei Tönen stattfinden konnte, die doch in bedeutendem Abstande von einander waren.

Römische Notirung:	*a*	*b*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*
Heutige Notirung:	*A*	*B*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*
	a	*h*	$\bar{c}$	$\bar{d}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$	$\bar{g}$
	$\bar{a}$						

Dieser bald fühlbar werdende Mangel, so wie die Erkenntniss, dass demselben sehr leicht in jeder Beziehung durch Vermehrung der Zeichen abzuhelfen war, rief die Bezeichnungsweise jedes diatonischen Intervalls der Männerstimme durch einen besonderen Buchstaben des Alphabets hervor.

Damalige Notirung:	*a*	*b*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*h*	*i*	*k*	*l*	*m*	*n*	*o*	*p*
Heutige Notirung:	*A*	*B*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*	$\bar{c}$	$\bar{d}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$	$\bar{g}$	$\bar{a}$

Die alte Gewohnheit, den zweiten Pythagoräischen Ton *B* zu nennen, welche spätere Zeiten moderirt beibehielten (s. *B*), trotzdem dass sie auch eine andere Unterscheidungs-Ausdrucksweise nach festgestellter Regel anordneten, zeigt eben nur die Macht der Gewohnheit auf den Menschen. Würde aber diese durch Gewohnheit beibehaltene Bezeichnungsweise sich nicht erhalten haben, so hätte leicht nach Jahrhunderten diese

correct geschichtlich sich entwickelnde Anwendung des lateinischen Alphabets zur Tonbezeichnung als eine mehr oder weniger willkürliche angesehen werden können. Die Christen, welche schon seit Ausbreitung ihrer Religion die Musik als einen Haupttheil ihres Gottesdienstes durch Anwendung älterer Sangweisen betrachteten, erhielten durch Gregor den Grossen, Papst der römisch-katholischen Christenheit von 590—602, in ihrer höchsten Leitung einen eifrigen Beförderer der sinnlichen Gestaltung des Cultus. Auch die einzelnen Theile desselben fanden durch ihn feste Formen, worunter der musikalische Theil, Abendmahlsliturgie etc., besonders hervorgehoben werden muss. Dieser Papst, erkennend, dass durch mündliche Ueberlieferung der Gesänge jede Zeit einzelne ihrem Geschmacke entsprechende Abänderungen an denselben sich erlauben würde, erachtete es als nothwendig, eine bestimmte Tonbenennung festzustellen, deren Kenntniss den Bischöfen und Priestern als Pflicht auferlegt wurde. Er führte, da die Octave jetzt schon einer fast allgemeinen Anerkennung sich erfreute, neben der noch die griechische Tetrachordeintheilung nur erklärend angewandt wurde, die gleiche Benennung der Octaven ein. Die einzelnen diatonischen Stufen innerhalb der Octave erhielten durch ihn somit eine gleiche Benennung, und zwar mit den Buchstabenlauten des lateinischen Alphabets: *a, b, c, d, e, f, g*. Die Musik, welche von dieser Zeit an lange nur Dienerin der Kirche war und derselben auch ihre besondere Ausbildung zu verdanken hatte, wurde fast auch nur von eigens dazu Erkorenen, Sängern, ausgeübt. Der Mangel einer dem Bedarf genügenden Notirungskunst wurde diesen Sängern weniger fühlbar, da der Hauptunterricht im kirchlichen Gesange stets noch durch unmittelbare Nachahmung stattfand, und es den Sängern von Profession nur angenehm war, wenn die Notirung ihrer Töne eine Kunst wurde, die nur Eingeweihte verstanden und die dadurch den persönlichen Werth des Sängers erhöhte. Das Volk im Allgemeinen vergass in frommer christlicher Ergebung und aus Gehorsam gegen seine, jede andere als Kirchenmusik anfeindenden Priester fast alle nicht von diesen empfohlenen Sangweisen, und die fast monotone sangliche Betheiligung desselben am Cultus erlernte jedes Glied der Kirche durch die Wiederholung dieser Gesänge von Kindesbeinen an so gründlich, dass eine Notirungskunst für das Volk unnöthig wurde. Die neben dieser Tonbenennung stattfindende Kennzeichnung der Tonfortschreitung durch geometrische Figuren, Neumen (s. d.) genannt, durch welche man den nach abendländischer Vorstellung stattfindenden Intervallenschritt bildlich darzustellen beabsichtigte, wird hier nicht weiter erörtert werden, da diese Notirung in Bezug auf eine Gebrauchsveränderung der alphabetischen Tonbenennung durchaus ohne Einfluss geblieben ist und auch sonst nicht in irgend einer Beziehung zu einer Notation durch Buchstaben steht. Eben so wurde endlich unsere heutige alphabetische Tonbezeichnung durch die Tonphrasen darstellende Notirungsart der griechisch-katholischen Kirchengesänge nicht beeinflusst, die wahrscheinlich auch in der Zeit, in der die Neumen entstanden, eingeführt wurde; doch sind diese Tonphrasenzeichen wenigstens aus Lautzeichen entstanden und desshalb für die hier anzustellenden Betrachtungen von einigem Interesse. Ob der Geist der Opposition nach der Spaltung der katholischen Kirche, seit dem Ende des vierten Jahrhunderts, die griechisch-katholische Gemeine veranlasste, durchaus andere Zeichen zur Notirung ihrer heiligen Hymnen etc. zu verwenden, als die römisch-katholischen Christen, oder ob die Ursache dazu die Abneigung gegen die Buchstaben des lateinischen Alphabets war, welches, von einem heidnischen Volke erfunden, zugleich im Dienste einer sehr irdischen Musik gestanden hatte, ist bis heute nicht festgestellt worden. Die Aehnlichkeit dieser Tonphrasenbezeichnung mit den demotischen Schriftzeichen der Aegypter, welche zur Zeit des Pharaonen Psammetich I., etwa 600 v. Chr., entstanden sein sollen, und deren Gebrauch zur Tonnotirung dem Bischofe Johannes Chrysorrhoas aus Damaskus, 700—760 n. Chr., als Erfindung zugeschrieben wird, lässt beinahe vermuthen, wenn man nach den sonstigen Schriften dieses Bischofs: »Auseinandersetzung des orthodoxen Glaubens«, »Dialog zwischen einem Christen und Sarazenen« etc., wie nach seiner früheren Lebensstellung als Schatzmeister des Chalifen zu Bagdad schliessen darf, dass derselbe diese Tonphrasenzeichen, Hypostasen (s. d.) genannt, desshalb für würdig zur Aufzeichnung von Gesängen seiner Kirche erachtete,

weil schon in grauester Vorzeit die Priester desjenigen Volkes diese Zeichen, wenn auch nur als phonetische Schriftzeichen besassen, das einfache Sprachlaute im innigen Vereine mit Tönen zum Lobe des »Einen, der da ist und war,« ertönen liess. Zwar hat ein sonst bewährter musikalischer Schriftsteller, Fétis, in seiner *»Histoire générale de la musique«, Tome I, p.* 295—315, 1869 aus dieser Erscheinung in der Entwickelung der musikalischen Notirungskunst einen Schluss auf diese Kunst im alten Aegypten gezogen, der unserer Anschauungsweise derselben durchaus nicht entspricht; doch mag der Leser selbst entscheiden, ob Dinge, die chronologisch so weit von einander liegen, in ihrer Bedeutung ohne Weiteres, nur auf Grund äusserer Aehnlichkeiten, einander gleichgestellt werden können? Ist die Tonbezeichnung als solche, wie wir es bisher auch bei der Bezeichnung der Töne durch Buchstaben gesehen haben, nicht lediglich eine äussere und zwar noch dazu sehr wandelbare Form, und worin liegt selbst nur ein annähernder Nachweis dafür, dass ein vorzeitliches Volk, welches nach allen historischen Anzeichen die Musik nicht allein mit Verstand behandelte, sondern auch als eine Art Gottessprache aufs Tiefste verehrte, nothwendig mit diesem oder jenem Zeichen, das seine musikalisch vollkommen verkommenen Nachfolger nach etwa tausend Jahren zur Bezeichnung einer musikalischen Phrase vielleicht verbrauchten, dieselbe oder eine ähnliche Tonphrase zum Ausdruck gebracht hätte? Und so wird, wie hier, wohl auch überall bei der Erforschung der ältesten Musik diejenige Methode als die gefährlichste zu betrachten sein, welche aus den schwankendsten Momenten der musikalischen Theorie und Praxis einer späteren Zeit irgend welche Schlüsse auf den Charakter und das Wesen einer vorzeitlichen Musik zu ziehen bemüht ist. — Noch mag hier wenigstens erwähnt werden, dass die Erweiterung des Ambitus der Kirchengesänge, wie die sich geltend machende Eigenschaft des Halbtons als besonderes bestimmendes Intervall vor gewissen Tönen in der Octave (s. *Semitonium modi*); ferner die Veränderungen dieser Halbtonlagen (s. Modulation und Mutation), so wie die äusseren Ursachen, welche die Ausbildung dieser Eigenheiten, beinahe Professionssache der Sänger, in die Hände des Clerus gebracht hatten, im elften Jahrhundert eine Tonbenennung schufen, die, um zugleich zu gesanglichen Studien geeignet und besonders für eine deutliche Aussprache fördernd zu sein, syllabisch war. Man träumte noch vom alten Tetrachord, welches nur einen Halbton hatte. Da man diese alte Form durchaus nicht zerstören wollte, obgleich man schon die diatonische Tonfolge bis zur sechsten Stufe als grössere Toneinheit betrachtete und jede Stufe eigens benannte; da andererseits auch kein zweiter Halbton eine andere theoretische Tetrachordauffassung in einer Tonfolge bedingte und zugleich der in jener Zeit schon erweiterte Ambitus der Gesänge ebenfalls noch innerhalb dieser Tongrenze fiel: so fühlte man sich nur veranlasst, sechs Sylben als Tonbenennungen für nothwendig zu halten. Dem frommen Zeitsinne entsprechend, wandte man hiezu die ersten Sylben einer lateinischen Ode auf den heiligen Johannes an, da diese Sylben lautlich durchaus von einander verschieden waren. Nach dieser Ode:

Ut queant laxis
Resonare fibris
Mira gestorum
Famuli tuorum,
Solve polluti
Labii reatum,
Sancte Johannes!

ordneten sich die syllabischen Tonbenennungen im Verhältniss zur alphabetischen also folgendermaassen:

Syllabische Benennung	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*
Alphabetische Benennung	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*

Die erste Anwendung dieser Tonbenennung, Solmisation (s. d.) genannt, schreibt man dem Mönche Guido von Arezzo (um 1010 oder 1050 n. Chr.) zu, und nennt diese Sylben: Die Aretinischen Sylben (s. d.). Die Tonbenennung durch dieselben hat sich in allen romanischen Ländern eingebürgert, während bei den germanischen Völkern auch ferner, besonders als die syllabische Tonbenennung im Verhältniss zur alphabetischen sich als viel umständlicher herausstellte, die sieben ersten Laute, Buchstaben, des Alphabets zur Benennung oder Bezeichnung der Töne in der Octave gebraucht wurden. Zwar wurden im Gesange die Aretinischen Sylben auch in Deutschland angewandt, doch fühlte man bald das Bedürfniss, wenigstens die Tonlagen der verschiedenen *a* der Männerstimme, deren Töne noch immer das Tonreich bildeten, an welches sich die Regeln der musikalischen Kunst knüpften, durch bestimmte Ausdrücke zu markiren, welcher Bemühung die aus dem ersten Buchstaben des Alphabets und verschiedenen Aretinischen Sylben zusammengesetzten Benennungen der verschiedenen *a*: *A-la-mi-re* (s. d.), *A-mi-la* (s. d.) und *A-re* (s. d.) ihre Entstehung verdanken. — Die praktische Ausführung von Zusammenklängen (s. Organum), über die der Mönch Ucbaldus, auch Hucbald genannt, gestorben 930, und der Abt Odo, oder Oddo geheissen, gestorben 942, in ihren Werken berichten, lehrte den sich um diese Bereicherung der musikalischen Genüsse Bemühenden jener Tage, dass auch unterhalb der als der tiefsten von Pythagoras angenommenen Grenze des durch die menschliche Stimme erzeugten Tongebietes noch musikalisch brauchbare zu bilden möglich seien. Von diesen Tönen wurde allmälig der dem Pythagoräischen tiefsten zunächst liegende allgemeiner angewandt und durch den griechischen Buchstaben Γ, also wohl nach der lateinisch-alphabetischen Benennung der höheren Octave, bezeichnet. Die verschiedenen musikalischen Versuche: die Einführung dieser griechischen Alphabetbezeichnung, Γ, trotz der für die anderen Töne herrschenden lateinischen; die bald nach Octaven bald nach Tetrachorden stattfindende Eintheilung des Tonreiches, so wie die Schöpfung des Hexachords (s. d.), der mit Sorgfalt gegen irgend eine Eigenthümlichkeit der beiden vorher genannten zu verstossen sich vorsieht, zeigen klar das allmälige Unterliegen der griechisch-musikalischen theoretischen Lehren im Kampfe mit den sich bildenden neuen musikalischen Auffassungen. Auch in der alphabetischen Tonbenennung dieser Zeiten offenbart sich, trotz der rivalisirenden syllabischen, ein dieser neuen Entwickelung der Musik immer mehr entsprechender Fortschritt. Als fast letzte Einwirkung des griechischen Alphabets auf die theoretischen musikalischen Bezeichnungsweisen ist noch zu bemerken, dass von der letzterwähnten griechischen alphabetischen Benennung, Γ, des als tiefsten angenommenen Tones die französische Benennung *Gamme* für Tonleiter sich gebildet hat, welche Bezeichnungsweise wohl auf die immer mehr wachsende theoretische Erkenntniss der sich vernehmbar machenden Gefühlsgleichheit der Octaven zugleich hinzudeuten scheint. Die Musikgeschichte schreibt auch diese Neuerung, die Einführung des Tones Γ, dem Mönche Guido v. Arezzo zu, was wohl mit Sicherheit anzeigt, dass erst in jener Zeit diese Kühnheit einzelner seiner Vorgänger sich der Billigung der Gesellschaft zu erfreuen hatte. Die Riesenfortschritte der Kunst, Zusammenklänge zu schaffen, die durch viele verschiedene Stimmen erzeugt, und deren einzelne Stimmen, Fäden gleich, in dem Tongewebe durch vorangegangene Sangweisen bedingt wurden, steigerten die Ansprüche an die Menschenstimme dahin, in Bezug auf die Erzeugung tiefer Töne die äusserste Möglichkeit festzustellen, da diese tieferen Töne als Fundamente der Tonbaue sich als um so wirkender ergaben, und da die Zusammenklänge dem Ohre um so angenehmer und klarer hervortraten, je mehr dieselben in einer gemessenen Entfernung, wenn auch nur in geringerer Kraft, von dem gedrängter in höherer Tonlage erscheinenden Tonkörper sich geltend machten. Dieser Entdeckung und dem lebhafter werdenden Gefühl, dass aus der Menge der mathematisch construirten Octavengattungen der Griechen dem lebenden Geschlechte es nur möglich sei, psychologisch zwei correct zu unterscheiden (s. Tongattungen), verdanken wir, dass die Zeitgenossen Joseph Lazarino's im sechszehnten Jahrhundert das *C* als den tiefsten Ton des Tonreiches annahmen, welches Zeitergebniss diesem Mönche als persönliche Erfindung vindicirt wurde. Diese Annahme des *C* als tiefsten Tons stellte sich für die Praxis als

besonders vortheilhaft heraus, denn, wenn der Grundton der jonischen Tonart der Griechen dem Anfangstone des Tonreiches und der Endton desselben dem Grundtone der alten äolischen Tonart entsprach, so konnten Tonstücke in diesen beiden Tonarten nicht allein stets in der ganzen Ausdehnung ihrer Scalatöne sich ergehen, sondern auch die Notirung derselben wurde dadurch sehr leicht ausführbar, indem sich in beiden Tonarten zumeist nur die Bewegung in durch einfach alphabetisch zu bezeichnenden diatonischen Tonstufen geltend machte. Diese Vorzüge des Tonreichabschlusses mit *C* in der Tiefe genügten auch den folgenden Geschlechtern vollkommen, wohinzu noch die akustische Entdeckung sich bestimmend gesellte, dass bei der grössten Vollkommenheit der Instrumente selbst in der Nähe des Tones *C* in einer tieferen Octave das Reich des Hörbaren überhaupt seine Grenze hatte. Indem man nun von dieser tiefsten Grenze aus ferner die einzelnen Tonstufen des musikalisch angewandten Tongebietes aufzufassen sich bemühte, so verzeichnete man, wie auch noch in Folge der Eigenheit, dass die jonische Tonart als Repräsentantin freudiger Gefühlserregungen zu Tonstücken häufiger benutzt wurde als die äolische, seit jener Zeit die diatonischen Stufen in den verschiedenen grösseren Toneinheiten, Octaven, in g l e i c h e r Art von *C* ab; während dem Anfangsbuchstaben des Alphabets, *A*, der früher den Anfang, die Mitte und das Ende des Tonreiches markirte, ferner nur die Auszeichnung blieb, dass derselbe als Name für den als Centralton angenommenen Klang benutzt wurde. Indem nun die weitere Entwickelung der Musik aus den Priesterhänden in die der Laien überging, und die Entwickelung der Harmonie und des Gesanges, dessen Ambitus ferner nur von dem Ermessen des Tonschöpfers abhängig war, und das Tetrachord als theoretische grössere Einheit endlich gänzlich antiquirte, so wie die Erfindung der verschiedenartigsten Instrumente, Alles mit der Wissenschaft im Bunde, die Töne fast bis zur äussersten Grenze des Hörbaren hin eroberten, so stellte sich demnach heraus: dass die Anwendung der bisherigen alphabetischen Tonbenennung auch zur correcten Bezeichnung der einzelnen Töne noch genügte. Ja man lernte selbst ausdrücken, indem man zu der alphabetischen Bezeichnung eine kleine Hinzufügung machte, durch wie viel Schwingungen eines Körpers in einer Secunde der benannte Ton erzeugt wurde. Auch hier, da sich das Tongebiet nach oben und unten hin erweitert hatte, blieben in der Benennungsweise die Töne, welche die Männerstimme erzeugte, diejenigen, die man ohne Zusätze durch Buchstaben bezeichnete, nur dass man zu der Bezeichnung der tieferen Octave grosse Buchstaben und zu der der höheren kleine anwandte. Dem entsprechend redet man auch z. B. von einem grossen oder kleinen *g* oder *f* etc. Alle Töne der tieferen Octaven verzeichnet man durch grosse und alle der höheren von jenen beiden Octaven ab durch kleine Buchstaben, fügt aber jedem Buchstaben, jenachdem die Octave, in der derselbe liegt, von der mit gleichen Buchstaben ohne Nebenzeichen notirten Octave entfernt ist, horizontale Striche bei, und zwar den alphabetischen Tonbezeichnungen der höheren Octaven oben und denen der tieferen unten; oder man schreibt an der rechten Seite des Buchstabens die Ziffer, welche anzeigt, wie viel Striche dem Buchstaben hätten zugefügt werden müssen, und zwar den kleinen Buchstaben oben und den grossen unten. Dieser Schreibweise entsprechend redet man nun von einem dreigestrichenen $\overline{\overline{\overline{a}}}$, d. h. einem kleinen *a*, welches über sich drei Striche hat, oder von einem zweigestrichenen grossen $\underline{\underline{A}}$, welcher letztere Ausdruck wohl keines Commentares bedarf. Als nun endlich die Scala in zwölf Halbtöne abgetheilt in Gebrauch kam, zeigte sich auch noch die alphabetische Tonbezeichnung als vollkommen ausreichend, eine kurze genaue Bezeichnung dieser Halbtöne auszudrücken, indem kurze Zusätze zum Buchstaben dazu genügten. Jenachdem man nun diese zwischen den diatonischen Stufen liegenden Töne, als durch Erhöhung oder Erniedrigung der diatonischen Stufe entstanden, auffasste, erfand man in neuerer Zeit eine Methode, dies zu bemerken, die an Klarheit Nichts zu wünschen übrig lässt, und an Kürze des Ausdrucks bisher noch durch keine andere Benennungsart übertroffen ist. Man bestimmte, wenn ein Ton um einen Halbton erhöht wurde, was man in der Notenschrift durch Vorsetzung eines sogenannten Kreuzes (s. Kreuz) vor der Note ausdrückt, dem Buchstaben, welcher den Ton benannte, der erhöht wurde, die Sylbe

is anzuhängen. Somit heissen sämmtliche Erhöhungen der Reihe nach: *cis*, *dis*, *eïs*, *fis*, *gis*, *aïs* und *his*. Jede fernere Erhöhung um einen Halbton bedingt eine fernere Anhängung der Sylbe *is* an die entstandene Sylbe, wonach die um zwei Halbtöne erhöhten Töne der Reihe nach folgendermaassen heissen müssen: *cisis*, *disis*, *eïsis*, *fisis*, *gisis*, *aïsis* und *hisis*. Dem entsprechend hat man bestimmt, dass, wenn man einen Ton um einen Halbton erniedrigt, — dies wird durch Vorsetzung eines Bees (s. *B*) vor der Note vermerkt, — dem Buchstaben die Sylbe *es* angehängt wird. Nach dieser Regel heissen also die sieben erniedrigten diatonischen Stufen in der Octave: *ces*, *des*, *eës*, *fes*, *ges*, *aës* und *hes*, von welcher Benennungsart jedoch zwei Ausnahmen stattfinden. Indem bei flüchtiger Aussprache leicht *eës* und *eïs* so wie *aës* mit *aïs* zu verwechseln sein würde, so wie weil durch Verkürzung des Ausdruckes zugleich eine Verwechselung der obigen letzterwähnten Tonbenennungen fast zur Unmöglichkeit wird, hat man durch Brauch *es* für *eës* und *as* für *aës* als Regel eingeführt. Ausserdem ist noch zu bemerken, dass sich durch Gewohnheit die alte alphabetische Benennung der zweiten diatonischen Tonstufe, *B*, als Benennung für die erniedrigte diatonische Stufe *h* neben der regelrechten erhalten hat. Somit nennt man also die sieben erniedrigten diatonischen Stufen: *ces*, *des*, *es*, *fes*, *ges*, *as* und *hes* oder *b*. Aus diesen letzten Benennungen der erniedrigten Töne werden nach derselben Regel, wie bei der Doppelerhöhung die Sylbe *is* angewandt wurde, durch ähnliche Anwendung der Sylbe *es* die Namen der um zwei Halbtöne erniedrigten diatonischen Stufen in der Octave gebildet. Diese Namen für dieselben ergeben sich, indem man die Ausnahmen in rationellster Weise berücksichtigt, folgendermaassen: *ceses*, *deses*, *eses*, *feses*, *geses*, *asas*, *heses* oder *bb*. Dass man mit dieser alphabetisch-syllabischen Bezeichnung leicht jenen auf die Tonhöhe sich beziehenden Zusatz verbinden kann, macht es dann möglich, aufs Genaueste jeden Ton im Tonall zu bestimmen. Beistehende Tabelle zeigt, und zwar nach dem neuesten Pariser Kammerton (s. d.), an, wieviel Körperschwingungen in einer Secunde stattfinden müssen, um einen beliebigen Ton von denen zu erzeugen, welche wir in unserer heutigen Musik anwenden, und zwar von den sogenannten Tönen der eingestrichenen Octave. Nach den Regeln der Akustik wird nun jeder um eine Octave höhere Ton durch doppelt so viel Schwingungen hervorgebracht als der um eine Octave tiefer liegende, und umgekehrt jeder tiefere von halb so viel Schwingungen als der um eine Octave höher liegende Ton. Hiernach lässt sich leicht einsehen, wie die alphabetische Benennung eines Tones mit dem die Lage, in welcher Octave sich dieser Ton befindet, bezeichnenden Zusatze zugleich die Schwingungszahl desselben genau vermerkt. So z. B. entsteht das $\overline{\overline{es}}$ nach der angedeuteten Regel durch noch einmal so viel Schwingungen in einer Secunde als $\overline{es}$; dies $\overline{es}$ wird nach der Tabelle durch 315 Körperschwingungen in einer Secunde erzeugt, wesshalb das $\overline{\overline{es}}$ durch 630 in derselben Zeit hervorgerufen werden muss. — Diese wissenschaftliche Correctheit der Tonbenennung durch Anwendung einer nur geringen Anzahl von den Buchstaben des Alphabets nebst der phonetischen Kürze, welche selbst die in neuerer Zeit nothwendig gewordene alphabetisch-syllabischen Tonbezeichnungen offenbaren, lässt hoffen, dass diese, besonders von dem deutschen Volke ausgebildete und gepflegte, Anwendung des Alphabets als Tonbezeichnung, eben dieser

Alphabetische Benennung der Töne.	Schwingungszahl der Töne.
c^2	525
ces^2	504
his^1	512,69
h^1	492,18
b^1	472,5
ais^1	455,72
a^1	437,5
as^1	420
gis^1	410,15
g^1	393,75
ges^1	378
fis^1	364,58
f^1	349,99
eis^1	341,79
e^1	336
es^1	315
dis^1	307,61!
d^1	295,31
des^1	283,5
cis^1	273,43
c^1	262,5

Vorzüge wegen, mit der Zeit sich einer allgemeinen Anerkennung und Benutzung zu erfreuen haben wird. C. Billert.

Alpharabius, arabischer Philosoph, zu Ende des 9. Jahrhunderts zu Farab, woher auch sein Name, geboren und berühmt durch seine zahlreichen rhetorischen, logischen und musikalischen Schriften. Er starb um 954 zu Damascus. Die Escorial-Bibliothek besitzt von ihm ein arabisches Manuscript mit dem später übersetzten lateinischen Titel: »*Abi Nasser Mohamed ben Mohamed Alpharabi Musices elementa adjectis notis musicis et instrumentorum figuris plus triginta*«. Dasselbe wird von alten musikalischen Schriftstellern, wie Vincentius Bellovacensis und Giorgio Valla, vielfach citirt.

Alpirandi, Vincenzo, einer der bedeutenderen italienischen Tenoristen der Neuzeit, welcher am 28. Febr. 1828 zu Bologna starb. Mit diesem Namen Nichts gemein haben die Münchener Tonkünstler Aliprandi (s. d.), obwohl der eine Name manchmal irrthümlich mit dem anderen verwechselt wird.

Alquen, Johannes **d'**, wurde 1795 zu Arnsberg in Westphalen geboren und erhielt eine vielseitige wissenschaftliche und auch musikalische Ausbildung, welche letztere er in Verbindung mit seiner angenehmen Stimme in Berlin als Student der Medicin bei Zelter und Bernh. Klein möglichst vervollkommnete. Später als praktischer Arzt in Mülheim a. Rh. angestellt, liess er eine Reihe sehr ansprechender und sangbarer Lieder erscheinen, von denen einige so populär geworden sind, dass sie in keinem neueren Volksliederbuche fehlen. — Ein jüngerer Bruder, Franz d'Alquen, warf sich, obwohl bereits Student der Rechte, bestärkt durch seinen Freund und Lehrer Ferdinand Ries, mit dem er auch grössere Reisen unternahm, ausschliesslich auf die Musik. Als Klaviervirtuose erwarb er sich seitdem grossen Beifall. Im J. 1827 wählte er Brüssel zu seinem Aufenthaltsort und war dort als Pianist, Componist und Musiklehrer sehr geschätzt, eben so in London, wohin ihn die belgische Revolution 1830 vertrieben hatte. Er hat Conzerte, Sonaten und verschiedene Stücke in freieren Formen für Piano geschrieben, welche sämmtlich Intelligenz, grossen Geschmack und einen fertigen Satz bekunden.

Alschalabi, Mohamed, mit dem Beinamen *Hispalensis*, ein arabischer musikalischer Schriftsteller, der um 1415 lebte. Von ihm besitzt die Escorial-Bibliothek ein arabisches Manuscript in kufischen Schriftzügen, dessen langer Titel lateinisch lautet: »*Opus de licito musicorum instrumentorum usu, Musices Censura et apologia inscriptum, eorum sc. inprimis, quae per ea tempora apud Arabos Hispanos obtinuere quaeque ad triginta et unum ibidem enumerat auctor diligentissimus* (!), *qui librum suum Abu Jacobo Joseph ex Almorabitharum natione, Hispaniae tunc regi, exeunte Egirae anno* 618 (also 1415) *dedicavit*«. Es ist zu bedauern, dass dies für die Geschichte der Musik sehr wichtige und interessante Werk bis jetzt noch nicht veröffentlicht worden ist.

Alscher, Joseph, dürfte mit Müller in Darmstadt und Bottesini in Florenz zu den bedeutendsten Contrabassvirtuosen der Gegenwart gehören. Er erwarb sich seinen grossen Ruf in Italien, wo er von 1830 bis 1837 lebte. Seitdem befand er sich auf Kunstreisen. Er behandelte sein ungefüges Instrument mit einer bewundernswerthen Leichtigkeit und Gewandtheit und wusste den Umfang desselben bis zur Sopranhöhe geschickt zu benutzen, sodass man fast einen fertigen Violoncellspieler statt eines Contrabassisten zu hören vermeinte.

Alsleben, Julius, Dr. phil., Pianist und Componist zu Berlin, Vorsitzender des dortigen Tonkünstler-Vereins, wurde daselbst am 24. März 1832 geboren. Obwohl von Jugend auf zur Musik angehalten, bezog er 1850 die Universität, wo er mit Eifer der classischen und orientalischen Philologie oblag. Schon 1852 erwarb er sich durch eine Schrift über den heil. Ephraim, den Syrer, den Ruf eines tüchtigen Kenners des Syrischen, und nach der Promotion (Ostern 1854) beabsichtigte er, sich als Docent der orientalischen Sprachen an der Berliner Universität zu habilitiren. Er gab aber diesen Plan auf, als ihm der damalige Minister v. Raumer eröffnete, dass für einen Docenten von Staatswegen keine Subsidien bewilligt werden könnten, und widmete sich nun ganz der Musik. Er hatte den ersten Unterricht in derselben, bis

1848, bei **Leuchtenberg** genossen, welcher, aus Hummel's Schule hervorgegangen, sich eines guten Rufes als Lehrer erfreute; später vollendete A. seine Klavierstudien bei dem jetzt in Riga weilenden ausgezeichneten Pianisten **Emil Zech**, dessen vortreffliche Methode eine Reihe angesehener Spieler und Lehrer gebildet hat, während er in der Composition den geistvollen Unterricht **Dehn's** genoss. Nachdem A. bereits von 1852 an in einer Reihe von weniger bedeutenden Conzerten sich als tüchtiger Spieler ausgewiesen hatte, eroberte er sich durch einen Cyklus von Triosoiréen, die er mit den Kammermusikern **Tuczek** und **di Dio** 1855 veranstaltete, durch seine Mitwirkung in einer Reihe bedeutender Conzertunternehmungen in demselben Jahre, so wie besonders durch ein grosses, mit seiner Schwägerin, Frau **Bürde-Ney**, 1856 gemeinschaftlich veranstaltetes Conzert, — einen seit jener Zeit unbestrittenen Ruf als einer der gediegensten Pianisten. Sein Spiel, technisch vollkommen durchgebildet, zeigt stets den fein empfindenden Musiker, dem die sinngemässe, künstlerisch schöne Wiedergabe der Composition, nie aber, auf Kosten dieser, ein Hervordrängen seiner brillanten Kunstfertigkeit am Herzen liegt. Damit im Zusammenhange steht es auch, dass er, obgleich seiner ganzen musikalischen Anschauung nach entschiedener Anhänger der classischen Richtung in Spiel und Composition, sich dennoch aller derjenigen neueren Erzeugnisse mit Liebe und Gewissenhaftigkeit annahm, welche in irgend einer Weise die Bedeutung selbstständiger Kunstproducte aufwiesen. Obgleich nun A. seitdem noch häufig mit vielem Beifall auftrat, so erkannte er doch seinen Beruf nicht in der Unruhe einer Virtuosenlaufbahn, vielmehr glaubte er seiner Kunst mehr zu nützen, wenn er seine Erfolge als Pianist zur Erlangung einer einflussreichen Stellung als Lehrer benutzte. Dieses Bestreben gelang vollständig, und er erfreut sich zur Zeit, bei umfangreicher Praxis, eines bedeutenden Rufes als eines der gediegensten und gewissenhaftesten Klavierlehrer Berlins. — Von seinen Compositionen sind Klavier- und Gesangswerke bis Op. 21 in Mainz, Berlin und Hamburg erschienen; handschriftlich ist von ihm noch ein grosses Requiem mit acht- und sechsstimmigen Chören *a capella* und eine Liturgie vorhanden, die er beide auf Neidhardt's Veranlassung für den Berliner Domchor componirte; ferner geistliche Arien, Ouvertüren, Märsche für Orchester u. s. w. Als wissenschaftlich gebildeter Musiker machte sich A. durch 12 Vorlesungen über Geschichte der Musik, die später bei Trautwein in Berlin erschienen, so wie durch viele Aufsätze in Musikzeitschriften vortheilhaft bekannt. Ferner leitete er in den Jahren 1856—1858 verschiedene Gesangvereine und den Dilettantenorchesterverein, der ihm zu einer nützlichen Schule wurde. Was ihm aber vor allen Dingen unter seinen Fachgenossen eine hervorragende Stelle und zugleich Anspruch auf die volle Erkenntlichkeit derselben sichert, sind seine Bestrebungen für das Gemeinwohl seiner Collegen, die er mit unausgesetztem Eifer von dem Zeitpunkte an bethätigte, wo er Vorsitzender des **Berliner Tonkünstler-Vereins** (s. d.) wurde (1865). Durch eine ganze Reihe von Unternehmungen, die unter seiner Leitung und zum grössten Theile auf seine Veranlassung ins Leben gerufen wurden (Vorlesungen, Conzerte, Componisten-Concurrenz, Vereinszeitung, Wittwenkasse u. s. w.), war er mit Erfolg bemüht, sowohl den Verein selbst, der unter ihm einen früher kaum geahnten Aufschwung nahm, auf eine solche Stufe zu heben, dass derselbe eine entscheidende Stellung im Kunstleben der Gegenwart einnehme, als überhaupt die Stellung des Musikers zu verbessern, von dem richtigen Grundsatze ausgehend, dass Hebung der Kunst durch Förderung des Künstlers bedingt sei. In dieser letzteren Hinsicht hat A. noch kürzlich eine bedeutende Wirksamkeit auf dem **Ersten deutschen Musikertage** in Leipzig (Juli 1869) ausgeübt, zu dem er als Vertreter des Berliner Tonkünstler-Vereins entsandt war, und der ihn zu seinem ersten Vicepräsidenten ernannte. Sein auf die Förderung der Musik von Staatswegen gerichteter Antrag (s. Art. Musikertag), den er in vorzüglich gründlicher Weise nach allen Seiten hin klarlegte, gewann nicht nur die einstimmige Unterstützung des Musikertages, sondern fand schon in den seither vergangenen wenigen Monaten überall da ein wirksames Echo, wo wahres Interesse an dem Emporblühen der Tonkunst zu Worte kam.

Alstedt, Johann Heinrich, ein verdienstvoller Polyhistor, welcher sich be-

sonders mit mathematischen und einschlägigen musikalischen Untersuchungen beschäftigte, war im J. 1588 zu Herborn geboren, lebte später ebendaselbst als Professor der Theologie und Philosophie, dann zu Weissenburg in Siebenbürgen, wo er 1638 gestorben ist. Er gehörte zu den ersten Schriftstellern, welche für die siebente Tonstufe der Tonleiter die Sylbe *si* (s. Alphabet, Solmisation) gebrauchten. Von seinen zahlreichen gelehrten Werken und Abhandlungen sind für die Musik von besonderem Interesse seine »*Admirandorum mathematicorum libri IX*« (Herborn, 1613, 3. Aufl. 1641), deren achtes Buch speciell die Musik und zwar 1) *de cantus natura in genere,* 2) *de cantus natura in specie,* 3) *de contrapuncto,* 4) *de musica instrumentali* handelt. Auch sein »*Elementale mathematicum*« (Frankfurt, 1611) enthält ein besonderes *Elementale musicum*, welches *de musica simplici* und *de musica harmonica* handelt. Es wurde 1664 ins Englische übersetzt, jedoch sagt Dr. Burney trocken und kurz darüber, es ergehe sich in lauter dürren Definitionen, unverständlich für Jeden, der den Gegenstand nicht schon vorher gekannt habe.

Alt, oder **Altstimme** (ital. *Alto* und *Contr'alto,* franz. *Haute-contre*). Der Umfang der Altstimme reicht im Chorgesang und in leichteren Solostücken vom kleinen *g* bis zum zweigestrichenen *e*. Auch der Sologesang in Oratorien schreitet nur wenig und selten über diese Grenzen hinaus; in der modernen Oper dagegen, wo Alt und Mezzo-Sopran etwas willkürlich durch einander geworfen werden, wird in der Tiefe mitunter das *fis* oder gar *f,* in der Höhe dagegen *a, b, h,* ja selbst das dreigestrichene *c* verlangt. Es erfordern Partien dieser Art (Fides im Propheten, Azucena im Troubadour u. a.) in der Tiefe die volle Kraft der Altstimme und in der Höhe den Umfang eines gut entwickelten Mezzo-Soprans. Nur ganz grosse Bühnen haben in der Regel über so viele Mittel zu verfügen, um eine wirkliche Altistin engagiren zu können; an den mittleren Bühnen werden die für diese Stimmgattung geschriebenen Partien meistens von dem dramatischen Sopran mit übernommen. Es haben sich daher Altistinnen vor dem Entschluss, zur Bühne zu gehen, zu hüten; denn nur ganz bedeutende Talente haben Aussicht auf eine einigermaassen befriedigende Laufbahn. Es kann bei dieser Gelegenheit bemerkt werden, dass die Opern-Componisten — höchstens einige italienische, z. B. Rossini, ausgenommen — die Altstimme überhaupt nur spärlich bedacht haben. Die Ursache liegt wohl darin, dass die Sopranstimme, zart behandelt, freundlicher und gefälliger, im dramatischen Gesang aber wegen ihrer höheren Lage wirksamer klingt. Wenn somit für den ersten Eindruck die Sopranstimme dem Wesen des Operngesanges besser zu entsprechen scheint, so lernt man doch bei tieferem Eindringen in die Sache auch die eigenthümlichen Vorzüge der Altstimme, die pastose Fülle derselben, die an das Männliche heranreichende Kraft und die Tiefe des inneren Gehaltes, schätzen, und es ist nicht undenkbar, dass eine spätere Zeit ihr auch auf dem Gebiete der Oper grössere Aufmerksamkeit zuwenden könnte. Je mehr man erkennen wird, dass in dem Abstreifen jeder Einseitigkeit das höchste Ideal der Kunst liegt, desto lebendiger wird auch das Bewusstsein werden, dass die Tenor- und die Altstimme eigentlich die idealsten Stimmgattungen sind, weil sie die Extreme vereinigen, indem in jener auf der Grundlage männlicher Kraft ein Abglanz weiblicher Zartheit erscheint, während diese auf der Grundlage weiblicher Milde die männliche Energie noch zu ihrem Rechte kommen lässt. Was die Altstimme in Bezug auf dramatische Kraft durch den geringeren Glanz und die geringere Ausdauer in den hohen Tönen aufgiebt, gewinnt sie vielfach durch die Energie des tiefen Brustregisters, das, maassvoll behandelt, von einer unvergleichlichen dramatischen Wirkung ist. Die Ausbildung dieses Brustregisters und die Verbindung desselben mit dem darauf folgenden höheren Register ist nicht ohne Schwierigkeit. Nicht selten wird es zu hoch getrieben; noch häufiger lässt sich der Fehler einer zu hellen, vordringlichen Klangfarbe bemerken. Unmöglich ist es nun durchaus nicht, dem Brustregister der Altstimme jenen etwas dunkelen Klang zu geben, durch den es Adel gewinnt; aber der schlechte Geschmack an grellen Gegensätzen bereitet hier Hindernisse. Wie es Menschen giebt, welche grelle Farbenzusammenstellungen für die schönsten halten, so finden auch im Gesang nicht selten die auffallenden, aus der Mittellinie des Schönen möglichst weit heraustretenden Töne

die meisten Liebhaber; und der Beifall des Pöbels verführt die Sängerinnen, das Schlechte dem Guten vorzuziehen. Bei dem Uebergange nach der Höhe ist darauf zu achten, dass das Brustregister nicht zu weit ausgedehnt werde, weil sich sonst das Mittelregister nicht ebenmässig anschliessen lässt; die ganz hohen Töne vom zweigestrichenen *f* an aufwärts darf die Altstimme nur selten berühren, weil sie zu anstrengend sind, wird sie dann aber in der Regel — anders, als beim Sopran — mit ganzer Kraft zu geben haben. Eine Ausnahme findet in dieser Beziehung nur bei einigen für die Altstimme geschriebenen italienischen Coloraturarien statt. — Wie die Operncomponisten, so haben auch die Liedercomponisten, die guten zumal, die Altstimme vernachlässigt. Es ist daher in neuerer Zeit allgemeiner Gebrauch geworden, Sopranlieder für den Alt zu transponiren — eine Sitte, gegen die sich Nichts einwenden lässt, wenn man sich auf solche Lieder beschränkt, die nicht eine gar zu helle Klangfarbe verlangen. Im Oratorium findet der Alt ein reiches Feld für seine Thätigkeit. — Nicht selten ist behauptet worden, dass die Entscheidung, ob eine Stimme Alt oder Sopran sei, mehr von der Klangfarbe, als von dem Umfange abhänge. Diese Ansicht ist zu berichtigen. Bei der Besetzung eines Stückes wird in erster Linie immer entscheidend sein, ob Jemand den geforderten Stimmumfang besitzt; die Klangfarbe steht in zweiter Linie. Dagegen ist es richtig, dass zu einem bestimmten Umfange auch eine bestimmte Klangfarbe erforderlich ist, sobald es sich um einen vollkommen harmonischen Eindruck handelt. Wie der hohe Sopran seine Hauptstärke in den höchsten Tönen haben muss (etwa zwischen *c''* und *c'''*), so der Mezzo-Sopran in der Mittellage (zwischen *d'* und *g''*), der Alt in der Tiefe (zwischen *g* und *d''*). Wie ferner der hohe Sopran eines helleren, der Mezzo-Sopran eines mittelhellen Timbres bedarf, so steht dem Alt ein dunklerer Timbre wohl an. Das Tiefe bedarf überhaupt der dunkleren Klangfarbe, um in seiner eigenthümlichen Natur zu wirken; und insofern der Alt die tiefe Frauenstimme und der Tenor die hohe Männerstimme ist, bedarf sogar der Alt eines dunkleren Timbres als der Tenor, obschon im Ganzen wieder die Männerstimme einen dunkleren Timbre als die Frauenstimme erheischt. Der Alt ist daher dunkler als der Tenor, aber weniger dunkel als der tiefe Bass zu behandeln. So sind die Verhältnisse am günstigsten, und so wird jede Stimmgattung ihr inneres Wesen am vollkommensten zur Erscheinung bringen.

Gustav Engel.

Alt, Philipp Samuel, wurde am 16. Januar 1689 zu Weimar als Sohn des dortigen Hofcantors geboren und bethätigte schon in frühester Jugend sehr bedeutende musikalische Anlagen, welche eine sorgfältige Pflege, im Gesange von seinem Vater, so wie von den Kapellmeistern Dresen und Strattner, und im Klavierspiel von dem Hoforganisten Heintze und dem durch sein musikalisches Lexikon berühmt gewordenen Walther erfuhren. Der Letztere unterrichtete ihn seit 1707 auch so erfolgreich in der Composition, dass er überraschend schnell als Tonsetzer auf dem Gebiete der Kirchen- und Kammermusik hervortreten und sehr beifällig aufgenommen werden konnte. A. ging darauf nach Jena, um die Rechte zu studiren und wurde schliesslich als Hofadvocat und Organist der Jacobskirche in Weimar angestellt. Er erfüllte die umfangreichen Pflichten beider scheinbar heterogenen Stellungen mit Ausdauer und Eifer und benutzte die wenigen amtsfreien Stunden zu Compositionen. Sein Manuscriptennachlass befindet sich im Besitz der grossherzoglichen Bibliothek in Weimar und A. zeigt sich in demselben als ein wohlerfahrener, sehr tüchtiger und vom besten Streben geleiteter Componist. Solche Vorzüge bekundete er auch in seiner Doppelstellung als Mensch und als Beamter, und sein Tod, im J. 1750, wurde desshalb in fast allen Kreisen des kleinen Landes tief empfunden.

Alta (ital.), die weibliche Form von *alto,* heisst hoch oder höher, z. B. *alta ottava:* die hohe, oder höhere Octave, im Gegensatz zur tieferen (oder Bass-) Octave.

Altambōr (a. d. Arab.), eine grosse Pauke arabischen Ursprungs, welche sich noch hin und wieder in Spanien vorfindet, wohin sie im Mittelalter durch die Mauren gelangt ist.

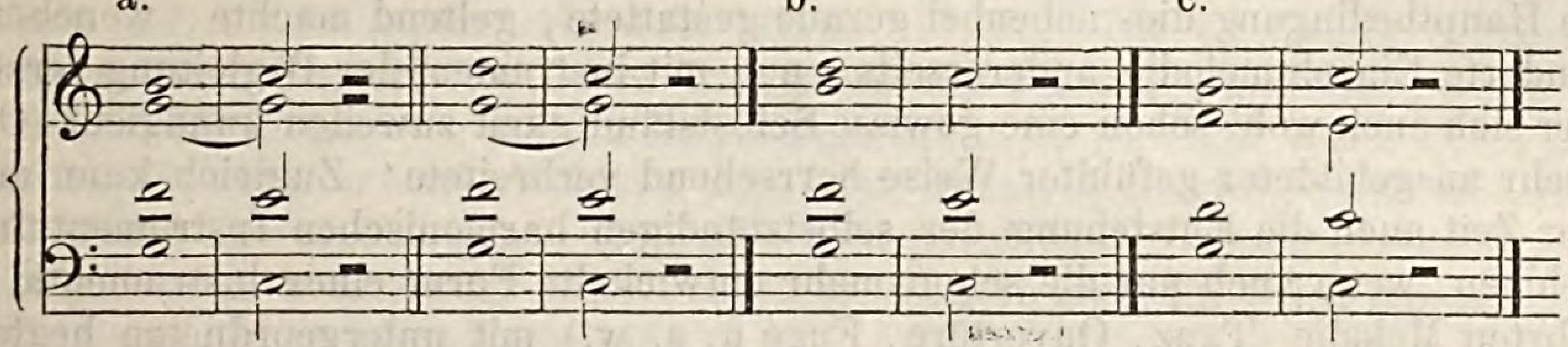
Altavilla, Francesco, ein italienischer Operncomponist der Gegenwart, welcher aus dem Conservatorium in Neapel hervorgegangen ist und zuerst 1843 mit einer

Oper »*Il preventivo d'arresta*« ohne sonderliches Glück debütirte. Dieser sind nach und nach noch acht oder neun andere Opern mit wechselndem Erfolge nachgefolgt, ohne dass jedoch von einer einzigen eine durchgreifendere Wirkung zu constatiren wäre.

Altclarinette, s. Clarinette.

Altclausel, *Clausula allizans*, bezeichnet beim vollkommenen Tonschlusse vom Dominantaccord zum Tonica-Dreiklang die Fortschreitung der Altstimme, welche hierbei dreierlei Art sein kann. Denn entweder steht der Alt beim Dominantaccord auf der Octave, bleibt in der regelrechten Auflösung liegen (*a*) und wird dadurch zur Quinte der Tonika; oder auf der Terz, welche als Leitton in die Octave (*b*), oder endlich als Septime, welche in die Terz gehen muss (*c*). Also:

a. b. c.



Alte Musik ist eine so schwankende Bezeichnung, dass es sich wohl der Mühe lohnt, zu untersuchen, inwieweit dieser Ausdruck sich für eine bestimmte Vorstellung von Musik eignet. Zuvörderst scheint es geboten, die Begriffe alte und antike Musik zu trennen, wesshalb letzterer auch in einem besonderen Artikel erörtert werden mag. Alte Musik nennt man für gewöhnlich nicht allein eine solche, die nicht in unserer Zeit entstanden ist, sondern es wird dieser Ausdruck selbst auf neuere Tonstücke angewandt, deren Tonwendungen u. s. w. in Form und Geist einer durchlebten Kunstperiode angehören; besonders dürfte diese Bezeichnung jedoch nur insoweit die häufigste Anwendung und das allgemeinste Verständniss finden, als sie innerhalb der sogenannten modernen abendländischen Musik (s. d.) gebraucht wird. Obgleich man nämlich in diesem Musikbereiche von einem Tonstücke aus der vor-Palestrina'schen Zeit, oder von einem aus der Zeit Seb. Bach's, oder gar von einem neuen Walzer, der soeben durch einen neueren vom Tagesrepertoir der Lieblingstänze verdrängt worden ist, zu sagen pflegt, dass es der »alten« Musik angehöre, so sucht man doch schon diese Tonstücke im Verhältniss zu denen des eben geltenden Zeitgeschmackes zu kennzeichnen. Man spricht demnach, ohne gerade die Grenzen dieser Bezeichnungsweisen übereinstimmend festgestellt zu haben, von einer »veralteten, alten, älteren und ältesten« Musik. Wenn wir nun den Ausdruck classische Musik (s. d.) als eine Bezeichnung erachten, die nur in Bezug auf musikgeschichtlich beachtenswerthe Tonstücke ihre Berechtigung hat, welche selbst der neuesten Zeit angehören können, so würden wir andererseits unter »alter, älterer und ältester« Musik Unterabtheilungen der sogenannten »alten Musik« zu verstehen haben. Der Ausdruck »veraltete« Musik hat in seiner heutigen Gebrauchsweise eine mehr auf alle modernen abendländischen Musikstücke bezügliche üble Nebenbedeutung. Man gebraucht diesen Ausdruck im Allgemeinen von jeder Musik, welche durchaus nicht mit dem neueren Zeitgeschmack übereinstimmt, sonst aber vielleicht selbst einer sogenannten classischen Musikperiode angehört; ausserdem noch in Bezug auf neuere Tonstücke, die jedoch weder dem neueren noch sonst eben einem bestimmten classischen Zeitgeschmacke entsprechen. Ganz verschieden hiervon hat sich bisher die Anwendung des adjectivischen Gebrauchs der Worte »alte, ältere und älteste« in Bezug auf die Musik gebildet, und zwar nach einem übereinstimmenden Verständniss der modern-abendländischen Musikgeschichte. Indem Jeder gern für einen Begriff auch nur Einen Ausdruck anwendet, ferner indem hier durch drei Wortformen drei Zeitstufen eines Begriffes bestimmt hervorgehoben werden, die auch hin und wieder wenigstens in drei verschiedenen Bedeutungsweisen sich schon eines gesonderten Gebrauches erfreuen: so würde eine versuchte Feststellung für obige Ausdrucksweisen, wenn auch dieselbe nicht Jedem genügen sollte, doch eine allgemein genügende Auffassung anbah-

nend und anregend, dem Zeitgebrauche dieser Adjectivformen in der Entwickelung förderlich sein, und bald zu einer kürzeren correcten geschichtlichen Ausdrucksweise führen, die bei dem sich immer mehr herausstellenden Bemühen der Neuzeit, umfassend nicht allein die Kunst empirisch, sondern auch so viel als möglich philosophisch zu pflegen, als zeitersparende Ausdrucksweise sich empfehlen dürfte. Von diesen Gesichtspunkten aus betrachtet, würde die moderne abendländische Musikentwickelung etwa folgende Eintheilung nach obiger Bezeichnungsweise ergeben. In der uns zunächstliegenden Zeit, wo fast nur Laien sich mit der Fortbildung der Kunst abgaben, ist wohl als eine solche hervorragende Entwickelungsepoche diejenige zu betrachten, wo die Einzelnmelodie in der Harmonie auf die correcteste individuellste Weise durchgeführt zur Geltung gelangte, abgesehen im grossen Ganzen von der Totalwirkung der Harmonie auf das Gefühl, da sich diese nur zuweilen, wenn die erste Hauptbedingung dies nebenbei gerade gestattete, geltend machte; woneben die gesonderte Einzelnmelodie andererseits, nur mit instrumentaler Begleitung versehen, in der sich auch wohl schon eine gewisse Selbstständigkeit zuweilen kundgiebt (Oper), in mehr ausgebildeter gefühlter Weise herrschend verbreitete. Zugleich kann man in dieser Zeit auch die Entstehung der selbstständigen harmonischen Instrumentalmusik annehmen, wenn auch nur die schon mehr entwickelte Form einer instrumental ausgeführten Melodie (Tanz, Ouvertüre, Fuge u. s. w.) mit untergeordneten begleitenden Stimmen, deren Intervallenverhältnisse zum Grundbass maassgebend waren, sich bemerkbar machte. Will man für diese Zeit bestimmte Abschlüsse angeben, so würden sich als die angemessensten hierfür ungefähr diejenigen ergeben, welche von jetzt bis zurück zur Zeit Seb. Bach's gehen, sodass man unter »alte Musik« im edlen Sinne jene classische Musik verstehen müsste, die in dem Zeitraume von etwa 1700 bis heute geschaffen worden ist. — Der nächste grössere Wendepunkt in der Entwickelung der modernen abendländischen Musik würde wohl da anzunehmen sein, wo die kühnen Experimente, Zusammenklänge (Harmonien) zu entdecken, eine bestimmte Norm geschaffen hatten, welche vorzüglich noch in dem alten Tonelement, den Gesangstimmen, ihre Verwerthung, und nur in besonderen Intervallenverhältnissen ihren Ausdruck fand. Neben dieser modernen abendländischen Entdeckung der Harmonie pflegte jene Zeit, trotzdem dass die Töne immer noch mit Worten vereint gebraucht wurden (Oper, Oratorium, Volkslied u. s. w.), die Fortführung eines Tonganges (Melodie) schon in solcher Selbstständigkeit, dass diese Melodien auch allein der Seele zur Erregung eines musikalischen Gefühles schon genügten, und wandte, damit die Ausführung dieser Melodien leichter wurde, Instrumentalbegleitung zu denselben an, die jedoch von der grössten Einfachheit war, und höchstens Verdoppelungen anderer Gesangstimmen bot; diese Verdoppelungen hätten auch als Gesangstimmen, ohne die Melodie zu beeinträchtigen, derselben zugefügt werden können. Der hervorragendste Meister dieser Periode, die schon die Fortbildung der Kunst zuweilen in Laienhänden fand, würde Palestrina sein, und somit diejenige Zeit, welche durch »ältere Musik« gekennzeichnet wird, die classische zwischen 1600 und 1700 genannt werden können. — Unter »älteste Musik« könnten wir dagegen diejenige verstehen, in der die Einzelnmelodien, wie die Kunst im Allgemeinen nur von Priestern gepflegt, ihre ersten Versuche machte, und deren Blüthe, der Choral, in den verschiedenen Octavengattungen der Griechen sich kundgab, welchen Octavengattungen, durch den Ambitus der Melodien bedingt, die plagalischen noch beigesellt wurden. Neben diesen melodiösen Bemühungen wurden indessen auch schon die Versuche, Zusammenklänge zu erfinden, in der verschiedensten Weise angestellt. (S. Organum, *Faux bourdon.*) Somit würde also die »älteste Musik« der Zeit von 1600 ab bis zurück auf Gregor I., 600, und Ambrosius, 400, angehören. — Hiermit glauben wir es genugsam motivirt zu haben, warum diese angegebenen Zeiten als geschichtliche Scheiden für die Ausdrücke »alte, ältere und älteste Musik« anzunehmen sind.

C. B.

Altenburg, Johann Ernst, wurde im J. 1734 zu Weissenfels geboren und war ein Sohn des dortigen herzoglich sächsischen Kammertrompeters Johann Caspar A., eines eben so ausgezeichneten, wie berühmten Virtuosen seines Instrumentes, welcher

auf weiten Reisen viele Städte und Herrscherhöfe gesehen, aber auch manchen Feldzug, z. B. in den Niederlanden, mitgemacht hatte. Ob Joh. Ernst A. zum Feldtrompeter und nicht vielmehr für das Studium der Rechtswissenschaften bestimmt war, ist nicht mehr festzustellen, wohl aber, dass er, als ein wohlstudirter und erfahrener Mann, seine Kunst von unten auf betrieb. Als Feldtrompeter wenigstens war er den ganzen siebenjährigen Krieg hindurch thätig und soll sich wiederholt durch Muth und Entschlossenheit ausgezeichnet haben. Nach dem Hubertusburger Frieden wurde er Organist zu Bitterfeld und hat sich auch als solcher als tüchtig bewährt. Er starb in diesem Amte im J. 1796. A.'s Hauptruhm bewahren die Annalen der musikalischen Literatur, um die er sich durch ein hochwichtiges Werk verdient gemacht hat. Es ist dies sein »Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Paukerkunst, zu mehrerer Aufnahme derselben historisch, theoretisch und praktisch beschrieben und mit Exempeln erläutert« (Halle, 1795). Die angezogenen Exempel bestehen in einem Conzert für sieben Trompeten und Pauken, in einem Marsch und einer Menuet für Trompeten und Streichinstrumente u. s. w. Das Werk selbst aber, in einer überaus klaren Darstellungsart abgefasst, nimmt ebensowohl durch die Gründlichkeit seiner Untersuchungen, wie durch seinen schlichten, bescheidenen Styl für sich ein und ist nicht allein für jeden Praktiker, sondern auch für jeden musikalischen Historiker von der höchsten Bedeutung.

Altenburg, Michael, wurde um 1583 zu Tröchtelborn in Thüringen geboren, studirte um 1601 zu Halle Theologie und wurde Magister. Von 1608 bis 1610 fungirte er als Pfarrer in Ilversgehofen und Marbach, folgte aber schon in letzterem Jahre einem gleichen Rufe nach seinem Geburtsorte. Im J. 1621 wurde er Prediger in Grosssömmerda, 1637 Diaconus und Pastor an der Andreaskirche zu Erfurt und starb daselbst am 12. Febr. 1640 inmitten einer wilden, stürmischen Zeit, deren Ungemach jeden Einzelnen hart traf. Seit seinen Studienjahren hatte er sich mit grösster Vorliebe und eindringendem Fleiss mit der Musik beschäftigt und es in dieser Kunst so weit gebracht, dass er zu den namhaftesten Kirchentonsetzern seiner Zeit zählt. Von seinen Choralmelodien befindet sich noch die mit dem Texte »Herr Gott, nun schleuss den Himmel auf« (1620) in den thüringer Gesangbüchern. Wichtiger aber sind seine Sammlungen und seine grösseren geistlichen Tonwerke. Von den ersteren die »lieblichen und andächtigen neuen Kirchen- und Hausgesänge« (Erfurt 1619 bis 1621) in drei Theilen und seine 16 Intraden für Geigen, Lauten, Orgel und andere Instrumente, welche so eingerichtet sind, dass während derselben von der Gemeinde zugleich ein bestimmter Choral gesungen werden kann. Ausserdem existiren von ihm mehrere Psalmen, Bibelcapitel, *Cantiones,* Motetten, vier-, sechs-, acht- und neunstimmig gesetzt, Weihnachts-, Neujahr- und andere Festgesänge, in denen sich Einfachheit mit inniger religiöser Würde paaren. Um die Verbesserung des Kirchengesanges hat er sich in seinen verschiedenen amtlichen Wirkungskreisen so wesentliche Verdienste erworben, dass der Chor- und Gemeindegesang seiner Parochien weit und breit berühmt war und als Muster aufgestellt wurde.

Alteration (a. d. Latein., franz. *Altération*) heisst überhaupt Veränderung und bezeichnet am häufigsten die chromatische Veränderung einer Note durch ein Versetzungszeichen. Vor Alters verstand man unter A. auch die Verdoppelung des einer Note eigentlich angehörigen Werthes, z. B. bei Verbindung zweier Noten auf gleicher Stufe und von gleichem Werthe durch das Bindezeichen. Diese Bedeutung des Wortes hatte aber nur zur Zeit der Mensuralmusik (s. d.) Geltung.

Alterato (ital., franz. *altéré*) bezeichnet bei den Italienern und Franzosen den durch irgend ein Versetzungszeichen veränderten Ton.

Alterirte Accorde heissen diejenigen Accorde, in deren einen Intervalle in rein melodischem Interesse eine chromatische Aenderung stattgefunden hat. (S. Accord.)

Alterirte Dissonanzen sind bei einzelnen älteren Theoretikern diejenigen Dissonanzen, die in ihren ursprünglichen mathematischen (nicht temperirten) Verhältnissen schon an und für sich dissonirend wirken, im temperirten Tonsystem aber erst in der Verbindung mit einem dritten oder vierten Tone als wirkliche Dissonanzen empfun-

den werden. (S. Dissonanzen.) Marpurg hat sie sämmtlich aufgezählt. Wort und Bedeutung sind aber für die moderne Harmonielehre überflüssig.

Alternamente und

Alternativo (ital., franz. *alternativement*) bedeutet wechselweise, Eins um das Andere und wurde früher häufig bei kleinen Tonstücken angewandt, welche mit einem Trio abwechselten. In Folge dessen wurde auch mitunter das Trio selbst mit *Alternativo* überschrieben.

Alterniren heisst im Allgemeinen das Abwechseln Zweier oder Mehrer, welche, Einer um den Anderen, Dasselbe thun. In der Theatersprache bezeichnet man mit diesem Ausdruck das wechselweise Darstellen einer Rolle von zwei Schauspielern oder Sängern, welches in der Regel nur dann stattfindet, wenn ein Sänger bei einer Bühne, wo eine oder die andere Partie seines Repertoirs bereits besetzt ist, angestellt wird, häufig jedoch auch als Mittel dient, einen alternden, oder in der Gunst des Publicums gesunkenen Künstler zum Aufgeben der betreffenden Partie zu veranlassen. Für das Publicum kann es nur von hohem ästhetischen Interesse sein, zwei Darsteller neben einander in einer und derselben Rolle wirksam, d. h. alterniren, zu sehen und darnach selbst zu studiren und zu beurtheilen. Das A. ist jedoch nicht mit dem Doubliren, d. h. der durchgehenden doppelten Rollenbesetzung in einer neuen, gern gesehenen Oper, wie es z. B. in der k. k. Hofoper in Wien eingeführt ist, zu verwechseln.

Altès, Joseph Henri, einer der ausgezeichnetsten Flötisten der Gegenwart, wurde am 18. Januar 1816 zu Rouen geboren und widmete sich von früh an dem Flötenspiel. Im October 1840 wurde er im Conservatorium zu Paris aufgenommen, wo er der beste Schüler Tulou's wurde und mehrere Preise errang. Von dort trat er in das Orchester der Grossen Oper und tritt auch noch mitunter in Conzerten auf. Die von ihm veröffentlichten Fantasien und Solostücke für Flöte sind musikalisch von untergeordnetem Werthe. — Ein jüngerer Bruder, Ernest Eugène Altès, geboren 28. März 1830 zu Paris, widmete sich dem Violinspiel und studirte dasselbe ebenfalls auf dem Pariser Conservatorium, von 1843—1850, bei Habeneck sehr gründlich. Ausserdem trieb er bei Bazin Harmonie- und bei Carafa Compositionslehre. Auch er errang verschiedene Preise und trat als Violinist in das Orchester der Grossen Oper, lässt sich aber gleichfalls noch dann und wann in Conzerten hören.

Altfilist, Caroline Sophie, eine als Vertreterin untergeordneter Rollen nicht unbeliebte Sängerin am königl. National-Theater zu Berlin. Sie war im J. 1776 in Berlin geboren, und betrat schon 1789 die Bühne ihrer Vaterstadt, wo sie die erste Darstellerin des Bärbchen im »Figaro« (1790) und der zweiten Dame in der »Zauberflöte« in den ersten Aufführungen dieser Opern in Berlin wurde. Seit dem J. 1797 wird sie weder in den Theaterannalen, noch in dem Adresskalender Berlins aufgeführt.

Altflöte, eine Art der Flûte à bec, s. Flöte.

Altgeige oder Bratsche, ital.: Alto oder Viola, s. Viola.

Alti naturali, auch Tenori acuti oder Falsetisten genannt, hiessen bis in die Mitte des 16. Jahrhundert hinein diejenigen Kirchensänger, welche die Sopran- und Altpartien in Chören sangen. Es waren dies Männer, aber keine Castraten (denen gegenüber sie eben A. n. hiessen), deren Kopf- oder Falsetstimme zu diesem Zwecke ganz besonders entwickelt worden war. Denn da man bis zur Reformationszeit hin weder Frauen-, noch Knabenstimmen zuliess, hauptsächlich wohl, weil das damalige Tonsystem Schwierigkeiten bot, deren Ueberwindung man nur ernster gestimmten Männern zutraute, so musste ein Ersatz geschaffen werden. Uebrigens bewegten sich Sopran und Alt auch in weit tieferer Lage als heut zu Tage, und erst als man den Umfang nach der Höhe hin bedeutend überschritt, trat die Nöthigung ein, nunmehr auch Knaben oder Frauen theilnehmen zu lassen, allerdings zum Vortheil der Tonwerke selber, welche durch die frischeren, vollen Naturstimmen viel wohlklingender wurden, als sie es bei den Falsetisten gewesen waren. Immerhin soll ein gut gebildeter Falsetist die Höhe des $\bar{\bar{a}}$ mit Leichtigkeit erreicht haben.

Altist (ital.: *Altista*, französ.: *Haut-contre*) heisst derjenige Sänger, welcher den Stimmumfang des Alts (s. d.) besitzt und demnach die für diese Stimmlage gesetzten, auf Knaben- oder Frauenstimmen berechneten Partien singt. Der Mangel an guten Altstimmen in der Gegenwart ist nicht der Natur, sondern der Verbildung zuzuschreiben, da man diese Stimmlage in Verkennung ihrer Wichtigkeit und Bedeutung nur zu oft verläugnet, um sie nicht ohne Gewalt und Gefahr für die Gesundheit zu einem Sopran heranbilden zu lassen. Von dem Altisten, besonders als Mittelstimme in Ensembles und Chören, wird nicht blos ein gutes Organ, sondern auch ein geübtes Ohr, reine Intonation und Sicherheit im Treffen der Noten verlangt. — Im Orchester wird der Bratschist mitunter A. genannt.

Altmuetter, Matthias, wurde am 11. Februar 1760 als Sohn eines Landmanns zu Bolderndorf in Oesterreich geboren und kam schon als Knabe, da er musikalische Anlagen zeigte, in das sogenannte Kapellhaus in Wien, eine Schule für Kirchensänger, Organisten und Streichinstrumentalisten. Später fungirte er dann auch als Violinist im Schikaneder'schen, sodann im Kärnthnerthortheater-Orchester. Im Jahre 1807 wurde er zum k. k. Kammermusiker ernannt und starb als solcher am 16. September 1821 mit dem Rufe eines anspruchslosen, bescheidenen und streng rechtschaffenen Künstlers.

Altnikol, ein vortrefflicher Schüler J. S. Bach's, nachmals dessen Schwiegersohn, wurde zu Anfang des 18. Jahrhunderts geboren und bildete sich zu einem ausgezeichneten Orgelspieler und Kirchentonsetzer heran. Als Organist lebte und wirkte er noch 1759 zu Naumburg in Thüringen, von wo an alle weiteren Nachrichten fehlen. Von seinen zahlreichen Compositionen ist Nichts im Druck erschienen; einige seiner Cantaten und ein Magnificat jedoch waren damals berühmt und standen in hohem Ansehen.

Alto, s. Alt.

Altobasso (ital.), ein ehemals in Oberitalien und besonders in Venedig in den niederen Volksschichten verbreitet gewesenes Instrument, welches aber jetzt veraltet ist und nur noch in den entlegeneren Gegenden der Apenninen vorkommt. Es bestand aus einem Holzkasten, welcher mit einigen Darmsaiten bezogen war, die von der linken Hand des Spielers mit einem Holzstäbchen accompagnirend geschlagen wurden, während er mit der rechten Hand gewöhnlich auf einer Flöte, die er gleichzeitig blies, die Melodie angab.

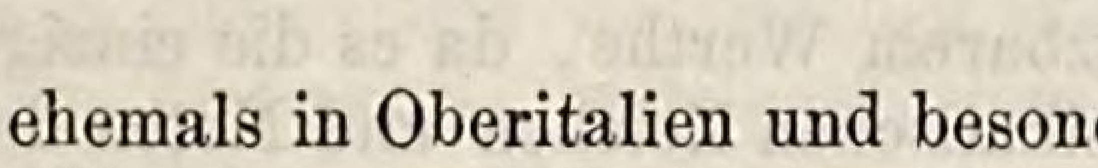
Altoboe, s. Englisches Horn.

Altpommer, s. Pommer.

Altposaune, s. Posaune.

Altri (ital.), die anderen, die übrigen (nämlich Stimmen, oder Instrumente), war früher in Partituren als Abkürzung gebräuchlich, z. B. *Flauti ed altri stromenti da legno,* die Flöten und übrigen Holz-Blasinstrumente.

Altschlüssel, Altzeichen, ist das der Altstimme vorgesetzte Schlüsselzeichen des $\bar{c}$, wenn es auf der dritten Linie des Notensystems steht, wodurch angezeigt wird, dass dies der Ort ist, an welchen in der Notirung das eingestrichene *c* zu setzen ist. Wie bei allen Schlüsseln richtet sich auch beim A. die Benennung der übrigen Tonstufen nach der durch den darauf gesetzten Schlüssel benannten Linie, hier also:



$\bar{c}$, $\bar{d}$, $\bar{e}$, $\bar{f}$, $\bar{g}$ etc.

Näheres s. unter Notation. Im A. notirt werden jetzt nur noch die Viola, Altposaune und die Gesangs-Altstimme selbst, letztere aber fast ausschliesslich in Partituren, da bei den Sängerinnen die Kenntniss eines anderen als des Violinschlüssels leider immer mehr abhandenkommt.

Alttrompete, eine Ventiltrompete in *B*.

Altviole, *Viola alta* und Tenorviole, *Viola di Tenore,* Beides durch besondere Umstände hervorgerufene Benennungen eines und desselben Instruments, nämlich der Bratsche oder Viola (s. d.). Weil nämlich in Chorstücken mit Instru-

mentalbegleitung die Tenorstimmen oft mit den Violen gingen, so notirten die alten Componisten der Kürze wegen auch die letzteren im Tenorschlüssel und gebrauchten den ursprünglichen Altschlüssel für dieses Instrument nur in der Instrumentalmusik. Bei einer Besetzung von zwei Violen kam es bisweilen vor, dass die erste im Alt-, die zweite im Tenorschlüssel stand; daher entstanden die Bezeichnungen Altviole und Tenorviole. Letztere ist aber ganz ausser Gebrauch gekommen, als man für die Viola consequent den Altschlüssel festhielt, während die Benennung Altviola oder Alto für Bratsche noch jetzt nicht ganz erloschen ist.

Altzeichen, s. Altschlüssel.

Alueri, ein italienischer Tonsetzer aus dem Anfange des 18. Jahrhunderts, von dessen Lebensumständen aber alle Nachrichten fehlen. Einige Cantaten und andere Werke seiner Composition sollen sich handschriftlich im fürstlichen Musikarchive zu Sondershausen befinden; man hat sich jedoch noch nicht die Mühe gegeben, diesem Fingerzeige weiter nachzuforschen.

Alvars, Parish-, s. Parish-Alvars.

Alvimare, P. A. d', s. Dalvimare.

Alypius, der Name zweier aus Alexandria gebürtiger griechischen Philosophen, welche häufig mit einander verwechselt werden, obwohl sie zu ganz verschiedenen Zeiten, der eine etwa 300 v. Chr., der andere um dieselbe Zeit n. Chr., lebten. Nur der ältere der beiden ist für die Musik und zwar von der allergrössten Wichtigkeit, da er eine »Εἰσαγωγὴ Μουσική (*Introductio musica*)« hinterlassen hat, welche in sieben Theilen die Tonlehre behandelt, in welchen von den Tönen, den Intervallen, dem Tonsysteme, den Tonarten, den Klanggeschlechtern und der Composition ausführlich und eingehend die Rede war. Leider ist Alles bis auf die erste Abtheilung »von den Tönen« verloren gegangen, aber selbst dieses Fragment ist für die Geschichte der ältesten Musik von unschätzbarem Werthe, da es die einzige noch vorhandene Quelle für die Kenntniss der musikalischen Zeichen und Noten der alten Griechen ist. (S. Notation.) — Unter dem pseudonymen Namen Alypius jun. erschien 1751 eine Streitschrift gegen den damaligen Rector J. G. Biedermann in Freiberg, der in einem Schulprogramme von 1749 zu beweisen sich bemüht hatte, dass die Redeweise beim Plautus »*musice vivere*« soviel heisse, als »ausschweifend und liederlich leben«, woraus er wiederum folgerte, die Musiker seien von jeher liederliches Gesindel gewesen. An diesem Streite nahm Mattheson und indirect auch Sebastian Bach theil, welcher den Organisten Schröder in Nordhausen ermunterte, gleichfalls eine Schutzschrift für die angegriffenen Musiker abzufassen.

Alzamento di mano (ital.), das Erheben der Hand beim Tactiren, im Aufschlage des Tactes oder im schlechten Tacttheile, daher auch mitunter der Auftact (*Elevatio*) selbst.

Alzando (ital.), aufhebend (die Hand), steigend (in wörtlicher und figürlicher Bedeutung).

Amabile, amabilmente (ital.), Vortragsbezeichnung: liebenswürdig, lieblich, einschmeichelnd. Diese Vorschrift bindet den Ausführenden an einen leichten, graziösen, maassvoll accentuirten Vortrag in mässig geschwinder Bewegung. Identisch mit dieser Bezeichnung ist die Vorschrift *con amabilità*.

Amadé, Ladislaw Freiherr von, stammte aus einem alten ungarischen Adelsgeschlechte, welches 1782 den gräflichen Titel annahm, und wurde am 12. März 1703 zu Kaschau geboren. Nach absolvirten philosophischen Studien und nachdem er den Titel eines Doctors erworben, erwählte er die militärische Laufbahn und starb am 22. December 1764 zu Felbár in der Schütt als Rath der ungarischen Hofkammer. Er war ein sehr beliebter volksthümlicher Nationaldichter, der für seine Dichtungen meistentheils auch die musikalischen Weisen schrieb, welche weit und breit gesungen wurden und sich traditionell fortpflanzten, bis sie Graf Thaddäus Amadé 1836 sammelte und in Pesth herausgab.

Amadé, Thaddäus, Graf, k. k. österreich. Geh. Rath und Kämmerer, Hofmusikgraf, Präsident der Wittwen- und Waisengesellschaft zu Wien, wurde am 10. Januar 1783 zu Pressburg geboren und widmete sich von früh an dem Klavier-

spiel mit solcher Vorliebe und solchem Erfolge, dass er allgemein als Wunderkind galt und auch bei Hofe sich öfters hören lassen musste. Bald verlegte er sich auch mit Glück auf das Improvisiren und soll sich in dieser Kunst sogar neben J. N. Hummel behauptet haben. Er studirte nun auch die Musik im Allgemeinen aufs Eifrigste und veröffentlichte mit Glück einige seiner Compositionen. Nach einer ehrenvollen mehr als zwanzigjährigen Thätigkeit im Staatsdienste, während welcher er die Tonkunst nicht vernachlässigt hatte, wie denn ihm hauptsächlich die Entdeckung und Heranbildung des musikalischen Genius Franz Liszt's zu danken ist, wurde A. am 18. Mai 1831 als k. k. Hofmusikgraf nach Wien berufen, wo er bis zu seinem Tode, am 17. Mai 1845, höchst segensvoll für die Kunst, das Musikleben Oesterreichs, die Heranbildung junger Talente und die Förderung von Kunstschulen wirkte, so dass sein Dahinscheiden tief beklagt und betrauert wurde. Mit ihm erlosch das seit Jahrhunderten berühmte Geschlecht der Amadés im Mannsstamme.

Amadei, Filippo, ein italienischer Operncomponist von Ruf, wurde im Jahre 1683 zu Reggio geboren und schrieb eine Oper »*Teodosio il giovane*«, welche 1711 in Rom mit Erfolg zur Aufführung kam. Eine andere, satyrische Oper »*Arsace*« (denn der Titelheld sollte den Grafen Essex und die Statira des Originals die Königin Elisabeth vorstellen) componirte er in Gemeinschaft mit Orlandini. Mattheson übersetzte den italienischen Text für die deutsche Oper in Hamburg und bezeichnete das Werk als ein sehr habiles. Es gefiel auch bei seinen Aufführungen in Hamburg 1722. Sonstige Nachrichten über A. und seine Werke fehlen gänzlich.

Amadio, Pippo, ein berühmter Violoncellist und Componist für sein Instrument im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts, von welchem aber kaum mehr als der hochgepriesene Name bekannt ist. Eines seiner Adagios bezeichnete der berühmte Romberg als den »schönsten, tief poetisch empfundenen Morgentraum«. Es soll der Individualität des Violoncells in einer selten-vorzüglichen Weise entsprochen haben.

Amadori, Giovanni, s. Tedeschi, welcher letztere der eigentliche Name dieses rühmlichst bekannten Sängers ist.

Amadori, Giuseppe, ein berühmter Tonsetzer der römischen Schule um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts und zugleich ein vortrefflicher Lehrer des Gesanges und der Composition. Auch als Mensch werden ihm von seinen Zeitgenossen die edelsten und liebenswürdigsten Eigenschaften zugeschrieben. Sein Oratorium »*Il Martiro di San Adriano*« erregte bei seinen Aufführungen in Rom 1702 grosses Aufsehen. Eine seiner Cantaten für Sopran-Solo mit beziffertem Bass befindet sich handschriftlich im fürstlichen Musikarchiv in Sondershausen. Weitere Nachrichten über A. und seine Werke fehlen leider gänzlich.

Amadri, Michele Angelo, Contrapunktist und Kirchencomponist des 16. Jahrhunderts, welchen M. Prätorius in seinem *Syntagma musicum III pag.* 7 zu den berühmten Motettencomponisten seiner Zeit zählt.

Amaducci, Donato, wird ebenfalls als ein namhafter italienischer Kirchencomponist des 17. Jahrhunderts bezeichnet. Ein Theil seiner Werke soll sich handschriftlich im Privatbesitz in Deutschland befinden.

Amalarius Symphorius, ein hochgelehrter Benedictinermönch und Schüler Alcuin's um die Wende des 8. und 9. Jahrhunderts, war Director der Palastschule Ludwigs des Frommen, Abt von Hornbach, später Chorbischof der Diöcese Lyon, sodann zu Trier. Von ihm stammt ein Werk »*De divinis, seu ecclesiae officiis*«, welches u. A. *de choro cantorum* (cap. 3), *de vestimenta cantorum* (cap. 4), *de officio lectoris et cantoris* (cap. 14) handelt. Dasselbe wurde 820 und 827 veröffentlicht und durch einen Anhang »*De ordine Antiphonarii*«, in welchem A., zurückgekehrt von einer Reise nach Rom, den römischen mit dem gallicanischen Ritus zu vereinigen bemüht ist, vermehrt. Beide Werke, Ludwig dem Frommen gewidmet, befinden sich im Manuscript in der *Bibliotheca patrum* zu Lyon. A. starb um 840, wahrscheinlich zu Trier.

Amalia. 1) Anna A., Prinzessin von Preussen, Schwester König Friedrichs des Grossen, ist am 9. November 1723 zu Berlin geboren, wurde 1744 zur Coadjutorin des Stiftes Quedlinburg gewählt, am 16. Juli 1755 fürstliche Aebtissin daselbst und starb am 30. März 1787 zu Berlin. Sie verband nach der Ansicht ihrer Zeitgenossen

mit grossen Kenntnissen in der Composition, welche sie sich bei ihrem Lehrer Kirnberger erworben hatte, eine ausserordentliche Kunstfertigkeit auf dem Klaviere. Im Urtheil über zeitgenössische Künstler war sie hart und einseitig und ist z. B. niemals zu einer auch nur annähernd richtigen Würdigung Gluck's gelangt. Viele ihrer zum Theil sehr künstlich gesetzten Choräle sind in weiteren Kreisen bekannt geworden. Unbefriedigt von Graun's Composition des Todes Jesu componirte sie diese Cantate noch einmal; Stücke daraus wurden zu Anfang dieses Jahrhunderts in Berlin aufgeführt. Ihre ausserordentlich werthvolle und reichhaltige Bibliothek vererbte sie auf das königl. Joachimsthal'sche Gymnasium zu Berlin, aber mit so harten Einschränkungen in Bezug auf Benutzung derselben, dass aus jener Schenkung kein namhafter Nutzen erwachsen konnte. — 2) Anna A., Herzogin von Sachsen-Weimar, Tochter des Herzogs von Braunschweig-Wolfenbüttel und Nichte der Vorigen, wurde am 24. October 1739 geboren und vermählte sich 1756 mit dem Herzog Ernst August Constantin von Weimar, den sie aber nach kaum zweijähriger Ehe verlor. Bis 1775 verwaltete sie hierauf das kleine Land als Regentin für ihren unmündigen Sohn, den nachmaligen Grossherzog Ernst August, worauf sie sich in das Privatleben zurückzog, wo sie, von Deutschlands Schicksal hart betroffen, am 10. April 1807, kaum ein halbes Jahr nach der unglücklichen Schlacht bei Jena, starb. Sie war eine durch seltene Eigenschaften des Geistes und Herzens ausgezeichnete Frau und geraume Zeit der Stern, um den sich ein weiter Kreis der in Kunst und Wissenschaft bedeutendsten Menschen bewegte. Ihr musikalisches Talent war sehr bedeutend; sie componirte u. A. für die Kapelle und das Theater die Operette »Erwin und Elmire«, Text von Goethe. Ausserdem war sie eine treffliche Klavierspielerin. — 3) Marie A. Friederike Auguste, Tochter des Prinzen Maximilian und Schwester des jetzt regierenden Königs Johann von Sachsen, bekannt als hervorragende dramatische Schriftstellerin, wurde am 10. August 1794 zu Dresden geboren und hat sich in der Heimath, so wie auf Reisen durch Frankreich, Spanien und Italien zu einer der geistvollsten Fürstinnen der Gegenwart gebildet. Auch in der Musik leistet sie Tüchtiges und einige ihrer Kirchenstücke, vorzüglich ein *Stabat mater*, sollen von Werth sein. Von ihren Opern, deren Texte sie sich selbst verfasst hat und die nur im engen Familienkreise aufgeführt wurden, werden genannt: »*Il figlio perdito*«, »*Il marchesino*« und »*La vasa di sabitata*«.

Amant, Stephen l', ein seinerzeit berühmter französischer Componist, von dem aber weiter Nichts mehr bekannt ist, als dass er in der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts Lehrer an der königlichen Musik- und Gesangschule zu Paris war, und dass er für die Pariser italienische Oper in kurzer Zeit fünf italienische Opern geschrieben hat, welche grossen Beifall fanden und selbst von Kennern wie Dr. Burney gerühmt wurden. Ausserdem gab er in dieser Zeit seines Glanzes mehrere Sammlungen Gesänge und Lieder mit Begleitung von Harfe oder Klavier heraus, welche damals ebenfalls geschätzt und verbreitet waren.

Amantius, Bartholomaeus, geboren um 1500 zu Landsberg in Bayern, gestorben 1555 zu Lauingen, ein gelehrter Alterthumsforscher, kaiserl. gekrönter Dichter, 1533 Prof. der Beredsamkeit zu Ingolstadt, 1535 Prof. jur. in Tübingen, 1541 in Greifswald, 1545—48 Advocat in Nürnberg, schrieb (ausser seinen berühmten »*Inscriptiones*«) ein Werk vierundzwanzigjährigen Fleisses unter dem Titel: »*Flores celebriorum sententiarum graecarum ac latinarum, definitionum est*« (*Dilingae* 1556 *fol.*). Dasselbe enthält sogenannte »*Loci communes*« (nach Kategorien geordnete Aussprüche christlicher und heidnischer Schriftsteller) und unter diesen auch S. 292[b] bis 298[a] einen Artikel über »*Musica*«, meist musikgeschichtlichen Inhalts. C. S.

Amarevole (ital.), Vortragsbezeichnung, welche identisch mit amabile (s. d.) ist.

Amarezza (ital.), Bitterkeit, Betrübniss, daher *con amarezza* schmerzensvoll, eine Bezeichnung, welche einen abgemessenen, schweren Vortrag mit Hervorhebung besonders der dissonirenden Noten und Harmonien erheischt, ohne jedoch gleichzeitig Weichheit und sanften Ton aus den Augen zu setzen.

Amateur, weiblich *Amatrice* (französ.), ein Kunstfreund und Kunstliebhaber, im

Gegensatz zu dem eigentlichen Künstler. Dieser früher sehr gebräuchliche Ausdruck ist gegenwärtig in die häufigere Bezeichnung Dilettant (s. d.) übergegangen.

Amati, eine italienische Geigenbauerfamilie des 16. und 17. Jahrhunderts zu Cremona, berühmt durch ihre bis jetzt unübertroffenen Instrumente, welche unter dem Namen »Cremoneser Geigen«, oder schlechtweg »Amatis«, im höchsten Werthe und Preise stehen. Zuerst wird in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts Andreas A. als Vorsteher einer Geigenfabrik in Cremona erwähnt. Derselbe war also zugleich einer der Ersten, welche die damals kaum aus der älteren Viola entstandenen Violinen überhaupt bauten. Sein Sohn Antonio, geboren um 1565, gestorben um 1620, setzte mit seinem Bruder Geronimo das Geschäft des Vaters fort und erhob es zu jenem Weltrufe, welcher noch heute imponirt. Unter Niccolo A., welcher ein Sohn eben genannten Geronimo's sein soll, begann der Ruf der Fabrikate zu sinken, obgleich sie noch immer keine Concurrenz zu scheuen hatten. Die Geigen von 1590 bis 1620 zählt man in jeder Hinsicht bis auf die äusserliche Zierlichkeit hinab zu den vorzüglichsten, die jemals hervorgebracht worden, und sie werden in der That an Anmuth, Reinheit, gleicher und süsser Klangfülle des Tons bis jetzt noch von keinem Instrumente neuerer Meister erreicht. Man hat viele Fälschungen des hohen Preises der echten wegen versucht und sogar echte Cremoneser Geigen zerstückt und einzelne Theile derselben anderen guten Instrumenten eingearbeitet, um die Echtheit des Cremoneser Fabrikats beglaubigen zu können. — Uebrigens sollen aus der Fabrik der A. auch Bässe, obwohl nur in geringer Zahl, hervorgegangen sein, welche die vorzüglichsten Eigenschaften ihrer Violinen vollständig theilten.

Amato, Vincenzo (auch latinisirt Vincentius Amatus genannt), wurde am 6. Januar 1629 auf der Insel Sicilien geboren und starb am 29. Juli 1670 zu Palermo als Doctor der Theologie und Domkapellmeister. Er gehörte zu den hervorragendsten italienischen Kirchencomponisten seiner Zeit, wie seine vier- und fünfstimmigen *Messe e Salmi di vespro e compieta* (Palermo 1656) und seine zwei- bis fünfstimmigen *Concerti sacri* beweisen. Dagegen ist eine von ihm hinterlassene Oper »*L'isauro*« (Aquila 1664) von selbst für die damalige Zeit untergeordneter Bedeutung.

Ambitus (latein.), der Umfang, zeigt durch seine Abstammung, indem die sonstigen in der Musik gebräuchlichen Ausdrücke gewöhnlich der italienischen oder sonst der griechischen Sprache entlehnt sind, an, dass es aus einer Zeit herrührt, die sich selten mit musikalischen Kunstausdrücken bemerkbar gemacht hat, aus dem Mittelalter. Seine Anwendung findet dieser Ausdruck in der Kirchenmusik und er bezog sich in derselben auf die Grenzen, in welcher sich eine Melodie bewegen durfte. Glareneanus in seinem Werke »*Dodecachordon lib. I cap.* 14 *ed. Basel* 1547« berichtet, dass die Grenzen der ältesten Kirchengesänge nur in dem Umfange einer Quinte sich bewegen durften, oder mit anderen Worten, dass der A. der alten Kirchenlieder nur höchstens eine Quinte war. Wenn man dies Gesetz des Mittelalters mit dem der fast sagenhaften ägyptischen Zeit vergleicht, wo die Sänge, welche für die Menge bestimmt waren, wahrscheinlich sich nur im Umfange eines Tetrachords bewegten, welche Eigenheit auch wohl die älteren griechischen νόμος besassen, so wäre hierin eine grössere Geschicklichkeit ausgedrückt, welche man der grossen Menge zutraute, die zugleich für das Alterthum die Fertigkeit Einzelner, diese Grenze überschreiten zu können, durchaus nicht ausschliesst. Beachten wir die fernere Entwickelung der Gesänge durch eine grössere Personenzahl ausgeführt, so zeigen sich in der nachfolgenden Zeit die Fortschritte diesen älteren fast ganz gleich. Wir sehen das Schwanken des Tonischen (s. d.) in den älteren Kirchengesängen, was seinen Ausdruck eben des A. der Melodien halber in der Zuflucht zu dem Unterschiede sogenannter plagalischer und authentischer Tonarten wie im Mittelalter, bei dem sich auszudehnen suchenden A. in dem Hexachord des Guido v. Arezzo fand, und können dies wohl nur als Folge des gefühlten Bedürfnisses der nach dem Octavenumfang ringenden Melodie erkennen, dessen Erreichung im Vereine mit der vollen tonischen Ausdrucksweise zur Zeit der Reformation im Volke sich durch Gesänge wie »Ein feste Burg« etc., als das volle Bürgerrecht erlangt habend, in den kirchlichen Gemeindegesängen kundgiebt. Mit der Octavenerreichung war die Melodienbeschränkung überhaupt überwunden, denn nicht

mehr Priester pflegten einzig die Musik als Palladium der Kirche, sondern das Volk machte sich durch freie Versuche, Volkslieder, immer reifer zu fast jeder Tonwiedergabe, die im Bereiche der allgemeinen menschlichen Kehlfertigkeit lag, und die Componisten, indem sie dem Volke Gesänge schufen, die es der damit verbundenen in nationaler Sprache abgefassten Texte wegen gerne sang, förderten dies Bestreben in Jahrzehnten mächtiger, als es die Priester in Jahrhunderten vermocht hatten. Jene Zeit, in welcher der Melodienumfang höchstens eine Quinte sein durfte, war die Zeit, welche diesem musikalischen Kunstausdrucke, man kann fast sagen absolute Verwerthung schaffte, und dieser Ausdruck in solcher Bedeutung blieb fast auch nur die Zeit hindurch, in der derselbe so in Bezug auf die Melodie praktisch angewandt wurde. Weil aber diese Bezeichnung sich auch noch auf andere musikalische Begriffe anwenden lässt, so nahm die emporblühende Polyphonie von dem Worte A. Besitz, um dasselbe mehr relativ in Bezug auf die innere Gestaltung der vollendetsten ihrer Kunstformen ähnlich zu gebrauchen. Nämlich bei der Fuge verstand man unter A. derselben die Tonarten, in welchen, falls die Fuge Anspruch auf volle Kunstgerechtheit machen wollte, wieder volle Durchführungen des Themas erscheinen mussten. Der A. einer Fuge, d. h. also die vollständigen Durchführungen in derselben, waren nun ihrer Zahl nach drei, welche man: *clausula primaria, clausula secundaria* und *clausula tertiaria* nannte. Die erste Tonart, wenn dies an einer Fuge, deren Thema in *C-dur* in der ersten Durchführung gesetzt ist, erklärt wird, in welcher aufs Neue eine ganze Durchführung erscheinen musste, die *clausula primaria,* war die der Dominante oder der Quinte aufwärts, *g;* als zweite Tonart vom ersten Grundtone, auf dem dieselbe Entwickelung des Themas sich einstellen musste, die *clausula secundaria,* war die der Mollparallele oder Unterterz, von *C* also *A;* und die dritte, *clausula tertiaria*, welche in gewisser Beziehung schon freier sein durfte, musste entweder in der Tonart, welche auf der Terz des Grundtons ihren Sitz hatte oder sonst einer nahe verwandten Tonart, wie der Unterdominante oder deren Parallele, die dritte volle Ausspinnung des Hauptgedankens vor dem Schluss des Tonstücks bringen. Ueber diese Auffassung des Wortes belehrt man sich am gründlichsten, wenn man darüber die Aufzeichnungen eines der letzten Zeitgenossen dieser Gebrauchsweise liest, diejenigen Matthesons in seinem »Orchester« Theil I p. 147. In neuester Zeit, wo die Instrumente im Abendlande sich mehr und mehr an Zahl und Tonreichthum vervollkommneten, benutzte man sofort die Gelegenheit, das Wort A. in seiner ursprünglichen, absoluten Bedeutung wieder in Anwendung zu bringen, indem man jedoch mehr die deutsche Form für diesen Begriff: Umfang, benutzte, und spricht z. B. bei einem Instrumente davon, dass es einen Umfang von *G* bis *f* habe, d. h., dass es vom grossen *G* bis zum eingestrichenen *f* alle Töne der chromatischen Scala zu erzeugen vermag. Näheres über die Bedeutung und Anwendung des deutschen Wortes Umfang, insofern dasselbe in der Musik verwendet wird, findet man in dem besonderen Artikel abgehandelt. B.

Ambleville, Charles **d',** Pater des Jesuitenordens und hervorragender französischer Kirchencomponist, welcher in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Paris lebte und wirkte. Von ihm erschienen damals: »*Octonarium sacrum, seu Canticum beatae virginis per diversos ecclesiae tonos decantatum*« (Paris 1634) und eine sechsstimmige »*Harmonia sacra, seu Vesperae in dies tam dominicas, quam festas totius anni, una cum missa et litaniis beatae virginis*« (Paris 1636).

Ambon (griech.), eigentlich Berggipfel, in der ältesten christlichen Kirche eine kanzelartige Erhöhung im Schiff der Kirche, dicht am Chore, von welcher man die Evangelien, Episteln u. s. w. abzulesen pflegte. Später wurde auch das kirchliche Sängerpult mit diesem Namen bezeichnet. Daher das Wort Ambonoklasten, wörtlich Pultzerbrecher, womit man im Mittelalter die Eiferer gegen die Kirchenmusik und die Feinde alles Kirchengesangs bezeichnete.

Ambos. Diese Werkzeuge der Schmiede sind in ältester Zeit nach den Berichten Heliod. *hist. l. IX* von den Aethiopiern (s. Aethiopische Musik) als Instrumente benutzt worden, indem dieselben dem Kriegsgeschrei, welches sie beim Angriffe auf die Feinde erschallen liessen, Schläge auf Ambosse beigesellten. Ob nun die Schläge gegen die Ambosse von besonders dazu verwendeten Spielleuten ausgeführt wurden,

welche mit der Truppe marschirten, was ergeben würde, dass man die Ambosse als wirkliche Musikinstrumente betrachtete; oder ob die Aethiopier sogenannte Feldschmieden mit sich im Heere führten, und nur den in den Kampf sich stürzenden Kriegern durch solche Verstärkung ihrer Schlachtrufe von der Feldschmiede aus, dem wahrscheinlich gleichzeitigen Waffendepot, es im Gedächtnisse erhalten wollten, wohin sie sich zu wenden hätten, wenn ihre Waffe im Gefecht ihnen abhanden käme oder unbrauchbar würde, ist kaum noch zu ergründen. Dagegen hat der A. in der modernen Oper mehrfach praktische Verwendung gefunden, so in »*Alcidor*« von Spontini, im »*Troubadour*« von Verdi und im »*Rheingold*« von R. Wagner, in welchem letzteren Werke nicht weniger als achtzehn abgestimmte A. vorgeschrieben sind. — Ausserdem spielt der A. nur noch in der Sagenzeit der Musikgeschichte eine Rolle. Nicomachus (um 100 und 150 n. Chr.) spricht von ihnen, und Macrobius, 422, wie Boethius, 500, wiederholen seine Mittheilungen: Pythagoras, in tiefes Nachdenken über die arithmetischen Verhältnisse der Töne versunken, hört, bei einer Schmiede vorübergehend, die Klänge von Hämmern, welche in regelmässiger Abwechselung den A. trafen. Da die Klänge derselben die Prime, Quarte, Quinte und Octave waren, so sei er hineingegangen und habe, indem er dieselben wog, gefunden, dass deren Gewichte sich wie die Zahlen 1, $^3/_4$, $^2/_3$ und $^1/_2$ verhielten etc. Martin Agricola, 1485 bis 1556, setzt sogar auf das Titelblatt seines Werkes »*Musica instrumentalis,* 1529«, den A. sammt vier Hämmern nebst Pythagoras, wie er dieselben wägt, um die Wichtigkeit dieser Entdeckung hervorzuheben. Wenn nun die Wissenschaft auch schon lange nachgewiesen hat, dass Hämmer in obigem Gewichtsverhältniss und Gebrauch eben nicht jene Consonanzen geben, sondern jene Gewichte erst in der dritten Potenz obige Tonverhältnisse erzeugen, so lehrt doch diese über 1000 Jahre schriftlich fortgepflanzte Erzählung, der Jeder Treu und Glauben schenkte, obgleich man sehr leicht sich von deren Unwahrheit hätte überführen können, dass die Gelehrten des Mittelalters mehr sammelten und aufzeichneten, als dass sie sich selbst experimentell von Dem überzeugten, was sie niederschrieben. B.

Ambrogetti, Giuseppe, ein vortrefflicher Bühnensänger zur Zeit Napoleons I., dessen Blüthezeit als Bassist an italienischen Bühnen in die Zeit von 1807—1815 fällt. Von Italien aus ging er auf ein Jahr an die italienische Oper in Paris, sodann nach London, überall wegen der Weichheit und sonoren Fülle seiner gutgeschulten, umfangreichen tiefen Stimme bewundert. Schon 1830 tauchte die Nachricht auf, er sei ins Kloster getreten. Dieselbe scheint sich aber erst später bewahrheitet zu haben, denn er erschien im Jahre 1838 noch einmal auf kurze Zeit wieder in Irland und blieb seitdem verschollen.

Ambronn, Peter Christian, wurde am 10. December 1742 zu Meiningen geboren und bildete sich zu einem tüchtigen Musiker heran, in Folge dessen er die Berufung zum herz. Kammermusiker und Cembalisten der Hofkapelle in Meiningen erhielt. Als Klavierspieler soll er in Bezug auf Fertigkeit und empfindungsvollen Vortrag zu den ersten Virtuosen seiner Zeit gehört haben, wie man denn auch seine Kunst im freien Phantasiren und Improvisiren hoch pries. Seine Compositionen sollen gleichfalls Meisterstücke der Erfindung und contrapunktischer Arbeit gewesen sein, wurden aber nur von einem kleinen Kreise ihm näher stehender Kunstfreunde gewürdigt, da er jede Bitte um Veröffentlichung und Herausgabe derselben entschieden und ernstlich zurückwies. Sein Todesjahr ist nicht mit Bestimmtheit anzugeben, wird aber in den Ausgang des vorigen Jahrhunderts verlegt.

Ambros, August Wilhelm, einer der kenntnissreichsten und gelehrtesten Tonkünstler und Musikforscher der Gegenwart, wurde am 17. November 1816 zu Mauth in Böhmen geboren und war der Sohn eines wohlhabenden und angesehenen Mannes, welcher die Post daselbst und eine Landwirthschaft besass. Demgemäss war auch seine Erziehung eine sehr sorgfältige; er wurde in fast allen Zweigen des Wissens unterrichtet mit Ausnahme der Musik, welche beinahe principiell ausgeschlossen war. Denn da der junge A. Kopf und Geist zeigte, so sollte er studiren und Beamter werden, um dadurch auf den Weg zu kommen, welcher damals fast ausschliesslich zu Ehre und Ansehen führte. Sein Vater war ein Mann von ungewöhnlicher geistiger

Begabung, ein guter Sprachkenner und trefflicher Mathematiker, aber ohne grossen Sinn für die Kunst. Die Mutter dagegen, eine Schwester des hochgeschätzten Musikhistorikers Raphael Kiesewetter, war eine sehr geschmackvolle Klavierspielerin im Sinne der älteren Schule und eine gut gebildete Sängerin. Ihr Klavierspiel ergriff den jungen Sohn, der kaum erst reden und gehen gelernt hatte, aufs Mächtigste, und gewisse italienische Canzonen, Zumsteeg'sche Balladen u. s. w. trieben ihn sogar an, auf dem Klaviere nachzuspielen, was er von ihnen begriffen. Sein musikalisches Gehör hatte sich nämlich noch früher bereits gezeigt, als seine Wärterin, ein lebendiger böhmischer Volksliederschatz, ihm ihre Weisen vorgesungen und er dieselben, ein auf dem Arme getragenes Kind, bald sämmtlich zur allgemeinen Bewunderung nachgelernt hatte. Auf dem Klaviere aber klimperte er gar gerne herum und versuchte mit den aufgefundenen Melodien allerlei Umstellungen und Umkehrungen. Das bunte Leben der Besucher, der kommenden und abfahrenden Postreisenden, unter denen höchste und allerhöchste Herrschaften, wirkte sehr anregend auf den aufgeweckten Knaben, welcher aus diesem lebendigen Verkehr unschätzbare geistige Vortheile zog. Sechs Jahre alt, unternahm er mit seinen Eltern eine mehrmonatliche Lustreise nach Brünn, Pressburg und Wien, in welcher letzteren Stadt man bei Kiesewetter wohnte. Obwohl er kaum die Feder führen konnte, schrieb A. damals bereits eine zwei Bogen lange Beschreibung des auf dieser Reise Gesehenen und Erlebten mit einer ziemlich eingehenden und fast begeisterten Schilderung der Bauwerke, Denkmale, Kunst- und Antiquitätensammlungen. Im Jahre 1827 bezog A. das Kleinseitener Gymnasium in Prag und kam als Kostgänger in das Haus des feingebildeten Advocaten Dr. Kaspar Glückselig, wo er als Stubengenossen den nachmaligen Dichter Uffo Horn fand, Persönlichkeiten, in deren Umgange sich sein Sinn für Poesie und Kunst gewaltig entwickelte. Nur von Musik war keine Rede. Seine Mutter wünschte vornehmlich, ihn im Zeichnen und Malen gut ausgebildet zu sehen, wesshalb er vorläufig eine Zeichnenschule und später als Volontär die Malerakademie in Prag besuchen musste, aus welchen Instituten ihm ein sehr geübter Blick und eine warme Vorliebe für bildende Kunst als Gewinn für das weitere Leben blieb. Sein ganzer Sinn und seine Sehnsucht trieben ihn jedoch zur Musik, und oft sass er brütend vor einem Musikhefte, mit dem Wunsche, zu ergründen, welche Note *c*, welche *d* wäre, überzeugt, alles Andere selbst dann schon zu finden. Endlich bat er um einen Musiklehrer; sein Vater jedoch erklärte die Musik für eine sehr überflüssige Sache, welche nur seine physische Entwickelung aufhalten würde. Da griff der junge A. zum Mittel der Selbsthülfe, liess sich von einem seiner Mitschüler, so gut es ging, unterrichten und gab ihm dafür all sein Taschengeld. Und als er nun auch im Jahre 1832 Mozart's »Don Juan« zum ersten Male hörte, da war seine Lebensrichtung ein für allemal bestimmt. Er erklärte zu der Eltern Entsetzen seinen festen Entschluss, Musik, und wenn auch neben seiner Beamtenlaufbahn her, zu studiren. Vergebens wurde ihm der Oheim Kiesewetter als warnendes Beispiel vorgehalten, welcher schon längst nicht blos Hof-, sondern auch Reichsrath sein müsste, wenn er sich nicht in seine alte Musik vernarrt hätte; hatte ja Kaiser Franz einem aufwartenden Professorencollegium ins Gesicht gesagt: »er wolle gute Unterthanen, keine Gelehrten!« (und Künstler und Taugenichtse galten mit jenen für identisch). Vorläufig sah sich A. noch immer auf das geheime Selbststudium verwiesen, und er verschlang fast Werke wie Türk's »Anleitung zum Generalbassspielen«, Reicha's »Compositionslehre«, übersetzt von Czerny u. s. w. Ein Cursus bei Tomaschek galt ihm für das höchste zu erstrebende Ziel; er scheiterte aber an dem bestimmten Widerstande der Eltern. Dafür lernte er eine geachtete Familie kennen, deren Tochter sich für die Oper bildete, und bald flüchtete er fast täglich dahin, um möglichst viele ältere und neuere Opern kennen zu lernen und sich im Accompagniren zu üben. Eine Reise nach Wien brachte ihn abermals zu Kiesewetter, welcher ihm das Manuscript seiner Musikgeschichte und seine kostbaren Sammlungen u. s. w. zeigte und erklärte, ohne zu ahnen, dass sein Neffe auch sein Nachfolger auf diesem Gebiete sein werde. Unterdessen hatte A. auch seine Universitätsstudien glänzend absolvirt und den Doctortitel der Jurisprudenz erhalten, und er benutzte die Interimszeit bis zu seinem Eintritt in die Beamtenbahn zu einer Reise nach Nürnberg,

Dresden, Leipzig und Berlin, welche hauptsächlich den fast erstorbenen Malersinn wieder an- und aufregte. Im J. 1840 trat er bei dem Prager Fiscalamte in den Staatsdienst, erhielt 1845 das selbstständige Referat und 1846 den ersten bescheidenen Gehalt. Das Musikleben zu Prag war damals ein glänzendes; Mendelssohn's aufsteigender Stern, Schumann's Zeitschrift, Alles wirkte zusammen fördernd und bildend auf A. ein. Mit den Partituren unter dem Arme besuchte er Oper und Conzerte, spielte manchmal selbst öffentlich mit, so mit Mortier de Fontaine und Siegmund Goldschmidt Bach's Conzert für drei Klaviere, und genoss vertrauten Umgangs mit Kittl, Veit u. s. w., bis endlich der besorgte Vater abermals dazwischentrat und die Pflichten eines k. k. Beamten ihm eindringlichst klar zu machen suchte. Gleichwohl schrieb A. nach wie vor Musikberichte und Kritiken als Mitarbeiter der »Bohemia«, der »Schmidt'schen Wiener Musikzeitung« und der Schumann'schen Zeitschrift, in letzterer unter dem Namen »Flamin, der letzte Davidsbündler«, lernte Schumann und Berlioz kennen und errang die Anerkennung Kiesewetter's. Im J. 1847 kam zum ersten Male eine seiner Orchestercompositionen, eine Ouvertüre zu Tieck's »Genoveva«, mit grossem Beifall zur Aufführung, welche er jedoch später vernichtete, um nicht mit seinem Freunde Schumann in Concurrenz zu treten. Bald darauf folgte, von ihm selbst einstudirt und dirigirt, in einem Conzerte des Cäcilienvereins die Ouvertüre zu Shakespeare's »Othello«, welche ihm enthusiastische Ehrenbezeugungen von Seiten Tomaschek's, Alexander Dreyschock's, so wie den Beifall des Publicums eintrug. Nur einzelne Musikhandwerker von der Zunft fingen an, das vom Himmel gefallene Talent scheel anzusehen. Das Jahr 1848 fiel wie ein Donnerwetter in alle diese Kunstbestrebungen. A. erhielt das damals wahrhaft peinliche Amt eines Staatsanwalts in Presssachen und wurde 1853 in die Oberstaatsanwaltschaft zu Prag berufen. Damals erschienen verschiedene seiner Compositionen im Druck, nämlich ein Trio und ein etwas stark schumannisirendes Heft »Wanderstücke« (Prag, Christoph und Kuhe), »Landschaftsbilder« (Prag, Rob. Veit), »Kinderstücke«, ebenfalls schumannisirend (Breitkopf u. Härtel), Liederhefte u. s. w. In den Prager Conzertaufführungen figurirte zugleich mit vielem Glück seine Ouvertüre zu Calderon's »*Magico prodigioso*«. Auch Kirchenstücke seiner Composition wurden vielfach ausgeführt, so 1850 ein *Stabat mater*, eine Messe in *B* zum Kirchweihfest von St. Jacob 1865, eine grosse Messe in *A*-moll, welche A. noch zur Stunde für sein bestes Werk hält u. s. w. Ueber alle diese Bestrebungen schreibt er selbst in einer bisher noch ungedruckten Selbstbiographie: »Das Horaz'sche »*Nonum prematur in annum*« habe ich immer fast im Uebermaasse beobachtet. Sollte mir der Fluch der inneren Zerspaltung meines Lebens, der Dienerschaft zweier Herren, der Fluch des Dilettantismus endlich vom Rücken genommen werden, so denke ich mit all' diesen Sachen erst in die Welt zu gehen. Seltsam ist es doch am Ende, dass, während mich Fétis als Componisten belobt und vom Musikhistoriker nichts weiss, in Deutschland fast nur der Historiker und nicht der Componist gekannt ist«. — Im J. 1850 verheirathete sich A. mit einer jungen Dame aus Wien und führte seitdem einen überaus glücklichen Hausstand. Kurz nach jener Zeit beginnt sein Ruhm als Musikschriftsteller und zwar mit einer durch Hanslick's Schrift »Vom Musikalisch-Schönen« angeregten Gegenschrift »Die Grenzen der Poesie und Musik« (Prag, Mercy 1856 [jetzt: Leipzig, Matthes]), welche ihm, namentlich von Wien aus, die heftigsten Angriffe und Schmähungen, auf der anderen Seite aber auch die werthvolle und einflussreiche persönliche Bekanntschaft und Freundschaft Franz Liszt's eintrug. Bezeichnend ist es immerhin, dass sich in Folge jener Controversen damals für das Manuscript der nachmals in ganz Deutschland gepriesenen »Culturhistorischen Bilder« in Prag kein Verleger finden wollte. Auf Liszt's Betreibung wurde A. zur Tonkünstlerversammlung nach Leipzig eingeladen, wo er einen Vortrag »Die Musik als Culturmoment in der Geschichte« hielt, welcher Aufsehen machte und ihm in der Firma H. Matthes endlich einen Verleger für seine »Culturhistorischen Bilder« brachte. Zugleich erhielt er von der Firma F. E. C. Leuckart in Breslau den Antrag, eine Geschichte der Musik zu schreiben. Dieser unverhoffte Antrag gab einem längst gehegten Gedanken plötzlich Körper und Gestalt. A. hatte nun eine Lebensaufgabe vor sich und beschloss, sie würdig zu lösen. Von 1860 bis 1864 sass er emsig forschend in der Wiener k. k. Hofbibliothek und studirte das

an Schätzen alter Musik überreiche Wien, 1861 dehnte er diese Besuchsreisen bis Venedig aus. Der erste Band der Musikgeschichte, die antike Musik behandelnd, erschien schon 1861 und wurde im Allgemeinen theils missgünstig, theils feindselig aufgenommen; erst beim zweiten Bande (1864) stutzte man und lenkte ein, besonders als Hanslick sich glänzend darüber aussprach, und Stimmen wie Westphal und Coussemeker ihre lebhafte Theilnahme erklärten. Die k. k. Akademie in Wien bewilligte hierauf eine namhafte Summe zu einer Studienreise A.'s nach Italien. Ende des Jahres 1865 reiste er ab, besuchte die Bibliotheken zu Venedig, Bologna, Florenz und Rom und kehrte im Februar 1866 mit enormer Ausbeute wieder heim. Im Herbst desselben Jahres besuchte er abermals Bologna und Rom, 1867 München, dessen k. Bibliothek eine der reichsten in Deutschland ist, und 1868 zum dritten Male Italien bis hinunter nach Neapel. Das zahllose noch zurückgebliebene Material soll eine vierte italienische Reise 1869 und 1870 einheimsen. Ausser der k. k. Akademie der Wissenschaften durch ihre fortgesetzten Subventionen verdient auch der österreichische Justizminister die Anerkennung der Gelehrtenwelt, welcher A., den Oberstaatsanwalt, monatelang zu wissenschaftlichen Forschungen beurlaubte. »Dermalen arbeite ich«, schliesst A. seine oben erwähnte Selbstbiographie, »am vierten Bande, dessen Erscheinen freilich unter drei bis vier Jahren nicht zu erwarten ist; wie es mit dem fünften und letzten gehen wird, steht in Gottes Hand. Ich werde nicht murren, wenn ich mit dem vierten Bande (17. Jahrhundert) abschliessen muss — von da ist ohnehin *terra cognita*. Es handelt sich jetzt darum, mir die Lehrkanzel der Musikwissenschaft an der Prager k. k. Universität zu verleihen. Geschieht solches, so bin ich endlich, wo mich Gott von Anfang an haben wollte. Spät! doch hoffentlich nicht zu spät. Ein neues Leben, ein neues Wirken würde für mich beginnen.« Dieser Wunsch ist glänzend und hoffentlich der Kunst zum Heile in Erfüllung gegangen, denn im September 1869 wurde der verdienstvolle Mann zum ausserordentlichen Professor der Theorie und Geschichte der Musik an der Prager Universität ernannt. A. ist übrigens seit 1852 Directionsmitglied des Conservatoriums und lehrte bisher an diesem Institut Musikgeschichte; ausserdem ist er ein vielbeschäftigtes Mitglied der Gesellschaft der Kunstfreunde für den Prager Dombau. Alle diese Aemter und Ehrenämter thun dar, wie vielfach und tief er in das geistige Leben seiner Heimathstadt mit eingreift. M.

Ambrož (spr. Ambrosch), Joseph Karl, Tenorist, geboren den 6. Mai 1759 in Krumau (Böhmen), kam frühzeitig nach Prag, wo er sich unter Kozeluch's Leitung im Gesang und in der Musik überhaupt gründlich ausbildete, so dass er im J. 1784 am Theater zu Bayreuth für Solopartien engagirt wurde. Später sang er in Hamburg, Hannover, Wien und wurde im J. 1791 als erster Tenorist am Nationaltheater in Berlin engagirt. Hier begann seine Glanzperiode. Seine sehr angenehme Stimme, gründliche Schule, eminente Kehlfertigkeit, edler, gefühlvoller Vortrag, ausgezeichnete Declamation machten ihn zum Liebling des Publicums. Sein Spiel war angemessen, wohldurchdacht und edel, sein Vortrag des Recitativs, dieses Probesteins des Sängers, mustergiltig, kurz A. war einer der bedeutendsten Sänger der damaligen Zeit. Er componirte auch viele Lieder, die seinerzeit sehr beliebt waren. Er starb den 8. September 1822 und war stets hochgeachtet wegen seiner Kunst und seines edlen, liebenswürdigen Charakters. M–s.

Ambrož, Wilhelmine, die Tochter und Schülerin des Vorigen, wurde im Jahre 1791 zu Berlin geboren und liess sich bereits 1803 als Klavierspielerin daselbst hören. Etwa 1809 wurde sie als Opernsängerin am Stadttheater in Breslau angestellt und besuchte 1810 gastirend auch ihre Vaterstadt. Später wurde sie erste Sängerin des Stadttheaters in Hamburg und liess sich in Kopenhagen mit grossem Beifall hören. Sie verheirathete sich mit einem Kaufmann Namens Becker; über ihre späteren Lebensverhältnisse fehlen die Nachrichten. Man rühmte die aussergewöhnliche Höhe ihrer Stimme, welche bis zum dreigestrichenen *a* hinauf klar und schön angab, ihren Triller und überhaupt ihre echt kunstgemässe Gesangsmanier.

Ambrosi, Karl, ein böhmischer Gelehrter, welcher auf der Prager Hochschule Theologie und Philosophie studirt hatte und als Rector zu Forst im Bildschower Kreise in Böhmen fungirte. Er hatte von jeher mit grosser Vorliebe das Clarinettenspiel

getrieben und es auf diesem, damals noch nicht allgemein bekannten Instrumente zu einer hervorragenden Fertigkeit gebracht. Neben seinen Amtsgeschäften widmete er sich mit grosser Neigung der Ausbildung von Clarinettisten, deren er eine ganze Reihe trefflicher und tüchtiger heranbildete. A. starb zu Forst am 22. September 1776.

Ambrosianischer Gesang (*Cantus Ambrosianus*) ist der von Ambrosius um 380 in Italien eingeführte und vorzugsweise in der Mailänder Kirche eifrig gepflegte Hymnengesang. Derselbe ist nicht als eine Erfindung des Ambrosius zu betrachten, vielmehr stammt er seinem Wesen nach aus Griechenland resp. aus der orientalischen Kirche, was u. A. Augustin, der Zeitgenosse des Ambrosius, ganz deutlich bezeugt. Derselbe erzählt nämlich in seinen Confessionen (lib. IX, cap. 7), dass Ambrosius, von der Kaiserin Justina wegen seines Hasses gegen die Arianer verfolgt, mit seiner Gemeinde in der Kirche viele Nächte durchwacht habe. »Damals«, fährt Augustin fort, »wurde die Einrichtung getroffen, Hymnen und Psalmen nach der Sitte des Morgenlandes abzusingen, damit sich nicht das Volk in Gramesüberdruss abzehre.« Die Psalmen wurden im Orient meist responsorisch oder antiphonisch, in seltenen Fällen auch von der Gemeinde im Chore ganz durchgesungen. Von diesen drei Arten führte Ambrosius sowohl die antiphonische (nach dem Zeugnisse des Isidor, *De offic. eccles. cap.* 8), als auch hauptsächlich die responsorische, deren bei Ambrosius selbst und bei Augustin sehr oft Erwähnung gethan wird, ein. Früher scheinen die Psalmen in Italien blos vorgelesen oder von einem angestellten Sänger recitirt worden zu sein. Ambrosius wollte aber seine Gemeinde, die ganze Nächte mit ihm durchwachte, activ beschäftigen und liess sie desshalb Responsorien und Antiphonien singen. Ambrosius hat also erstens das Verdienst, den responsorischen und antiphonischen Psalmengesang in die occidentalische Kirche eingeführt zu haben. Ausser diesem recitirenden Prosengesange führte er aber noch eine andere, wichtigere Art ein, nämlich den metrischen Hymnengesang. Wie nämlich schon früher die orientalischen Häretiker Arius, Bardesanes und Harmonius (auch der Kirchenvater Clemens Alexandrinus) durch den Gesang rhythmischer Hymnen auf die Gemüther ihrer Anhänger einen grossen Einfluss ausübten, so suchte auch Ambrosius durch poetische Lobgesänge, deren rhythmischer Fall und metrische Ebenmässigkeit nebst den dazugehörigen musikalischen Weisen mehr in die Ohren fallen musste, das Interesse seiner Gemeinde am Cultus wach zu halten. Er verfasste desshalb Hymnen nach Art der im Orient gebräuchlichen (rhythmisch-strophischen) und liess sie in der Weise des Morgenlandes (d. h. mit griechischen, meist dem diatonischen Klanggeschlechte angehörigen Weisen versehen) in seiner Kirche singen. Mit der Zeit vervollkommnete sich dieser lateinische Hymnengesang so bedeutend, dass er für eine besondere Gattung des Kirchengesanges galt. Die wichtige Frage: Wie war der Ambrosianische Gesang beschaffen? ist nicht leicht zu beantworten, weil uns entzifferungsfähige Notationsbeispiele fehlen. Die Historiker bis auf unsere Tage lassen sich zwar hierüber in diese und jene Vermuthungen ein, begnügen sich aber schliesslich meist damit, dass der *Cantus Ambrosianus* »sehr einfach« gewesen, dass aber im Uebrigen sein Wesen nicht zu enträthseln sei. In meiner Schrift (*De Christianorum psalmis et hymnis usque ad Ambrosii tempora* 1868, B. G. Teubner; s. auch »Tonhalle«, 1869, Nr. 32) habe ich versucht, dem Charakteristicum des Ambrosianischen Gesanges etwas näher auf die Spur zu kommen, indem ich aus der Structur der Hymnentexte und aus maassgebenden Schriftstellerzeugnissen in Bezug auf die musikalische Behandlungsweise Schlüsse ziehe. Zuvörderst ist dort festgestellt worden, dass Ambrosius bei der musikalischen Behandlung seiner Hymnen*) sich streng an Rhythmus und Metrum des Textes hielt, dass er also die Hymnen im dreitheiligen Tacte (iambisches Vers-

*) Von den vielen Hymnen, welche dem Ambrosius zugeschrieben werden, rühren nur wenige wirklich von ihm her. Augustin erwähnt deren drei: »*Aeterne rerum conditor*«, »*Jam surgit hora tertia*« und »*Deus creator omnium*«. Hierzu kommt noch der von Luther übersetzte berühmte Hymnus »*Veni redemptor gentium*« (Nun komm der Heiden Heiland). Bei Verfertigung dieser vier Hymnen hat Ambrosius die Regeln der grammatischen Prosodie streng gewahrt, also nie (wie spätere Nachahmer) eine lange Sylbe für eine kurze (oder umgekehrt) an ungeeigneter Stelle gebraucht.

maass) singen liess und viertactige Perioden (den einzelnen Versen entsprechend) baute, von denen je vier zusammen ein geschlossenes Ganzes (Strophe) bildeten. Das rhythmische Grundgerüst für den Ambrosianischen Hymnengesang war demnach folgendes:

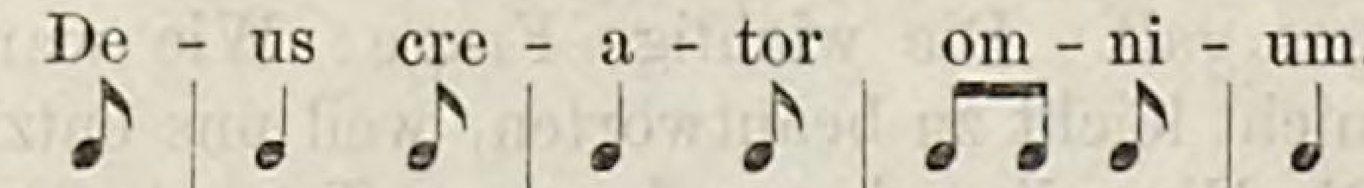
⏑ ⁄ ⏑ – ⏑ ⁄ ⏑ –
⏑ ⁄ ⏑ – ⏑ ⁄ ⏑ –
⏑ ⁄ ⏑ – ⏑ ⁄ ⏑ –
⏑ ⁄ ⏑ – ⏑ ⁄ ⏑ –

in Noten ausgedrückt:



Eine solche fortwährende Abwechselung zwischen »Kurz« und »Lang« musste beim Absingen der vielstrophigen Hymnen nothwendigerweise das Gefühl der Monotonie hervorrufen. Dieser monotonen Einfachheit war aber sehr leicht in der Weise abzuhelfen, dass, eben so wie der Dichter oft für eine lange Sylbe zwei kurze setzt, für einen langen Ton hier und da zwei kurze eingesetzt, dass also manche lange Sylben nicht mit einem, sondern mit zwei Tönen versehen wurden. Dass dies Ambrosius wirklich gethan, geht aus einer Stelle des Guido von Arezzo hervor, welcher (cap. 15, Gerbert »*De cant. et mus. sacr. tom. I, p.* 253«) auf diese melismatischen Erscheinungen (»Neumen«) zu sprechen kommt und den *Cantus Ambrosianus* als Beispiel eines metrischen Neumengesanges heranzieht. *) Zur Zeit Guido's gab es prosaische und metrische Gesänge. In den prosaischen Gesängen waren die Neumen (s. d.) und die aus mehreren Neumen zusammengesetzten Distinctionen (Perioden) in Bezug auf die Zeitdauer ungleich. Diesen Prosengesängen stellt nun Guido die metrischen Gesänge (die Ambrosianischen obenan) entgegen und sagt, dass in den letzteren die Neumen und Distinctionen (Tacte und Perioden) einander durch eine gewisse Aehnlichkeit (gleiche Zeitdauer) immer entsprächen. Da aber die einzelne Neume aus zwei, drei, vier und mehr musikalischen Sylben d. h. Tönen (*neuma dissyllaba, trisyllaba, tetrasyllaba*) bestehen könne, so seien die Neumen und die aus diesen zusammengesetzten Distinctionen (obgleich in Bezug auf die Zeitdauer einander gleich) auch einander unähnlich. In den metrischen Gesängen herrsche eine »unähnliche Aehnlichkeit nach Art des überaus lieblichen Ambrosius« (*sit similitudo dissimilis more perdulcis Ambrosii*). Die einzelnen iambischen Versfüsse der Ambrosianischen Hymnen bestehen je aus einer kurzen und langen Sylbe. Wenn der kurzen Sylbe ein kurzer, der langen ein langer Ton zuertheilt wird, so entsteht eine zweisylbige (zweitonige) Neume (*neuma dissyllaba*); wenn die lange Sylbe zwei kurze Töne erhält, so entsteht eine dreisylbige (dreitonige) Neume u. s. f., z. B.:

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
De - us cre - a - tor om - ni - um.



Der kurzen Sylbe können auf eben diese Weise zwei noch kürzere und der langen Sylbe drei oder vier Töne zuertheilt werden, so dass die grösste Verschiedenheit der in Bezug auf die Zeitdauer einander gleichen Neumen entsteht:

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
De - us cre - a - tor om - ni - um.



Die Neume ist eben weiter Nichts, als ein durch Töne ausgedrückter Fuss irgend eines Versmaasses. Sie kann nach der Aussage Guido's spondäischen, trochäischen, daktylischen etc. Rhythmus haben. Wie weit nun Ambrosius in dieser tonlichen Gliederung seiner Textessylben gegangen — dies zu entscheiden ist vor der Hand unmöglich: jedenfalls aber ist er der Urheber des figurirten Gesanges. Wegen dieses verzierten Gesanges nennt Guido den Ambrosius »überaus lieblich«, und Augustin wurde beim Anhören desselben bis zu Thränen gerührt (»*August. confess. lib. IX, cap.* 8«). Die Ambrosianischen Gesänge haben also nach dem Vorhergehenden einen

*) Guido muss musikalische Ueberreste des Ambrosianischen Gesanges gekannt haben; er verweist sogar die »Neugierigen« auf die Ambros. Gesänge selbst.

bestimmten, durch das Sylbenmaass gegebenen Rhythmus (dreitheiligen Tact), strenges Metrum (viertactige Perioden) und waren im Wesentlichen Neumengesänge. Hierzu kommt noch Eins, nämlich die musikalische Strophe. Bei Ambrosius geben nämlich vier iambische Dimeter zusammen eine Strophe, musikalisch genommen: vier aus Neumen zusammengesetzte Perioden (Distinctionen) ein Ganzes. Da nun in den Hymnen nie ein Gedanke aus einer Strophe in die andere übergeht, so liegt die Annahme nahe, dass diese musikalische Weise (geschlossene Melodie aus vier gleichen Perioden bestehend) in den einzelnen Strophen wiederholt worden ist. Solche kurze Melodien konnten sich — zumal bei ihrer metrischen Ebenmässigkeit — dem Gedächtnisse der Sänger leicht einprägen, und es ist sehr leicht möglich, ja sogar wahrscheinlich, dass diese Ambrosianischen Weisen, in denen metrisches Ebenmaass mit lieblicher Mannigfaltigkeit der Töne vereinigt war, sich in Ueberresten bis zur Zeit des Guido von Arezzo, vielleicht in dem oder jenem Kloster traditionell, wenn nicht handschriftlich, erhalten haben. Mit der Zeit wurde der Ambrosianische Gesang von dem Gregorianischen — vielleicht gerade wegen seiner Künstlichkeit im Vergleich zum *Cantus planus* — in den Hintergrund gedrängt. Doch ging der Kunstgesang des Ambrosius nicht verloren. Obgleich nämlich Karl der Grosse, der in allen occidentalischen Kirchen denselben Cultus und dieselbe Singweise geübt wissen wollte, den Ambrosianischen Gesang mit Feuer und Schwert verfolgte, ja sich von seinem übergrossen Eifer sogar dahin verleiten liess, dass er in Mailand alle mit dem Ambrosianischen Siegel versehenen Bücher, die er nur auftreiben konnte, verbrannte oder »über die Berge ins Exil« schickte, *) so erhielten sich doch Ueberreste, und jene von Ambrosius herstammende figurirte Singweise bildete sich bald zu einer besonderen Kunstgattung aus. Der Hauptsitz des Kunstgesanges war in der Folge die Sängerschule St. Gallens, in die sich einige der durch Karl den Grossen »über die Berge ins Exil« geschickten Bücher geflüchtet zu haben scheinen. Dr. A. Thierfelder.

Ambrosianischer Lobgesang, *Hymnus Ambrosianus: Te deum laudamus, te Dominum confitemur etc.* (»Herr Gott, dich loben wir« Luther). — Dieser weltberühmte uralte kirchliche Lobgesang wird zuerst im 6. Jahrhundert von Schriftstellern (s. Benedictus und Teredius) erwähnt, woraus hervorgeht, dass derselbe in der lateinischen Fassung schon im 5. Jahrhundert entstanden und in der Folge zu einem gewissen Ruf gekommen ist. Wenn man aber genauer nach dem Namen und Zeitalter des Verfassers forscht, wird man auf ein sehr weites Gebiet von Vermuthungen geführt. Wir wollen hier kurz das Hauptsächlichste zusammenstellen und die neuesten, gewichtigsten Forschungen darlegen. Zuvörderst stossen wir auf eine Erzählung über den Ursprung unseres Gesanges, welche bei Schriftstellern ältester und neuerer Zeit zu finden und immer wieder vertheidigt worden ist, so dass der Lobgesang noch jetzt den Namen des »Ambrosianischen« führt. Es heisst nämlich: Ambrosius habe, als er den Augustin in einer (noch jetzt in Mailand zu sehenden) Kapelle getauft, mit lauter Stimme ausgerufen: *Te deum laudamus!*, worauf Augustin des heiligen Geistes voll geantwortet: *Te Dominum confitemur!* Sodann habe Ambrosius fortgefahren: *Te aeternum patrem omnis terra veneratur,* und Augustin: *Tibi omnes angeli, Tibi coeli et universae potestates* u. s. w. bis zum Schluss. Es würde uns hier zu weit führen, der Glaubwürdigkeit dieser Erzählung nachzuspüren und wir verweisen desshalb auf den werthvollen »*Thesaurus hymnologicus*« von H. A. Daniel (Leipzig, 1844), in welchem Alles sorgfältig gesammelt und scharfsinnig gesichtet und beurtheilt worden ist. — Diese Erzählung ist nämlich von Vielen zu den Fabeln des 4. Jahrhunderts gerechnet, von Anderen desshalb angefochten worden, weil sich alle die betreffenden Schriftsteller im Grunde auf ein dem Dacius (gest. 553) zugeschriebenes (?) und nie zum Druck gekommenes Buch (*Chronicon mscr.*) berufen, von Anderen wieder desshalb verdächtigt worden, weil weder Ambrosius**) noch Augustinus in ihren eigenen

*) Siehe die Lebensbeschreibung Karls d. Gr. bei Bolland (28. Jan. n. 26).

**) Eine Stelle aus Ambrosius' Schriften: »*Grande carmen istud est et quo nihil potentius quam confessio Trinitatis*« ist nicht gut auf einen von ihm selbst verfassten Hymnus zu beziehen, man müsste denn dem heil. Ambrosius eine solche Selbstgefälligkeit und Selbstlobhudelei zutrauen, dass er sein eigenes Werk »grossartig« und »mächtig« nennt.

Schriften den wichtigen Lobgesang — wie andere Hymnen — namhaft machen. Auch werden öfters andere Kirchenväter, wie Abundius, Sisibuthus, Nicetus, als Verfasser des Lobgesanges genannt. Dem sei nun wie ihm wolle: sicher ist, dass der Lobgesang bei weitem am öftesten *Hymnus S. Ambrosii* und *Hymnus S. Ambrosii et S. Augustini* — *Hymnus quem S. Ambrosius et S. Augustinus composuerunt* — genannt wird. Auch spricht durchaus Nichts dawider, dass jene beiden Kirchenväter das *Te deum* wirklich in ihren Kirchen gesungen und eingeführt haben. Eine andere Frage ist die, ob Ambrosius und Augustin den Lobgesang erfunden haben? Schon vielen Gelehrten, die sich mit diesem Gegenstande beschäftigt, ist es lächerlich vorgekommen, dass (wie in den Schriften des Muratorius tom. IV zu lesen) jener Gesang mitten unter dem Taufactus des Augustin vom Himmel herabgefallen und dann von Ambrosius und Augustin wechselsweise abgesungen worden sei. Wie aber, wenn der Lobgesang schon existirt und von jenen Beiden damals nur zum ersten Male in der italischen Kirche intonirt worden ist? Da nun in Wirklichkeit griechische Lieder aus älterer Zeit existiren, welche nicht nur Aehnlichkeit mit dem *Te deum* haben, sondern zum grössten Theil wörtlich mit diesem übereinstimmen, so ist es das Einfachste und Natürlichste, anzunehmen, dass der Ambrosianische Lobgesang eine freie Uebersetzung aus dem Griechischen ist. Bezeugt doch Augustin ausdrücklich, dass Ambrosius Hymnen und Psalmen nach Art der orientalischen Völkerschaften (Griechen) habe singen lassen. Wie schon Tentzel bemerkte, ist unser Hymnus der Hauptsache nach eine lateinische Umbildung des ὕμνος ἑωθινὸς bei den Griechen, welcher beginnt:

Καθ' ἑκάστην ἡμέραν εὐλογήσω σε
Καὶ αἰνέσω τὸ ὄνομά σου εἰς τὸν αἰῶνα
Καὶ εἰς τὸν αἰῶνα τοῦ αἰῶνος.

Ausserdem stecken nach Tentzel noch zwei andere griechische Hymnen in dem Ambrosianischen, nämlich: ὕμνος ἐπινίκιος (*triumphalis*) »*Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt coeli et terra maiestatis gloriae tuae*« und die Doxologie: »*Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto*«. Da nun aber diese letzteren Zusätze nebst manchem anderen in den ältesten Handschriften oft fehlen, so verdient die Meinung Daniel's, welcher den Ambrosianischen Hymnus aus einem griechischen, nämlich aus dem ὕμνος ἑωθινὸς hervorgegangen wissen will, entschieden Beachtung. Derselbe drückt sich in seinem »*Thesaurus hymn. II,* 290« über diesen Gegenstand etwa folgendermaassen aus: »Diesen alten griechischen Hymnus (ὕμνος ἑωθινὸς) übersetzten in den verschiedenen occidentalischen Gegenden Verschiedene ins Lateinische und gingen bei dieser Arbeit etwas frei zu Werke. Daher schreibt sich die Verschiedenheit der Lesarten, welche beträchtlicher ist, als dass sie auf eine andere Weise erklärt werden kann; daher schreibt sich auch die verschiedenartige Autorschaft. Bald wird Abundius, bald Sisebutus, dort wieder Nicetas oder Nicetius und selbst auch Hilarius als Verfasser (Uebersetzer) angeführt. Am meisten Beifall aber errang sich die Uebersetzung des heiligen Ambrosius, welche zuerst für die Gemeinde zu Mailand bestimmt, später aber von der ganzen Kirche aufgenommen wurde. Desshalb wurde und wird der Gesang in gewisser Hinsicht mit Recht »Ambrosianischer Lobgesang« genannt. Von diesem Hymnus ist in der oben angeführten Stelle des Ambrosius (s. die obige Anmerkung) die Rede: über dieses, aus dem Griechischen ins Lateinische übersetzte Gedicht konnte Ambrosius sehr gut sagen, dass es ein grossartiges und mächtiges sei. Was Augustin anbetrifft, so sorgte dieser dafür, dass der Gesang in der Ambrosianischen Uebersetzung der Afrikanischen Kirche bekannt wurde (er war Bischof zu Hippo), so dass der alte Titel »*Canticum Ambrosii et Augustini*« nicht unpassend erscheint«. Seinem textlichen Baue nach gehört der sogenannte Ambrosianische Lobgesang unter die Gattung der Prosen und Antiphonien, deren musikalische Behandlung mit dem recitirend-accentuirenden Psalmgesange stammverwandt war. Dr. A. Thierfelder.

Ambrosius, Kirchenlehrer und Bischof zu Mailand, wurde geboren im J. 333 zu Trier (oder nach Anderen in Arles). Als er noch in der Wiege lag, so geht die Sage, nahm man einst einen Bienenschwarm auf seinem Munde wahr, welcher nach oft-

maligem Aus- und Einfliegen sich endlich in die Höhe zog und davonflog. Es galt dies für ein besonders günstiges Omen. Sein Amt als Bischof hat Ambrosius erst im J. 374 angetreten, nachdem er sich lange dagegen gesträubt und nur durch des Volkes Bitten endlich sich hatte bewegen lassen, dasselbe anzunehmen. Hierauf verkaufte er seine Güter, vertheilte sie unter die Armen und übergab seinem Bruder Satyrus das Hauswesen, er selbst aber legte sich gänzlich auf die göttlichen Wissenschaften und verrichtete sein Amt mit grossem Eifer. So bestrafte er unter Anderm den Kaiser Theodosius wegen des an den Thessalonichern begangenen Mordes streng und nahm ihn nicht eher wieder in die christliche Gemeinde auf, bis er eine lange und öffentliche Busse gethan. A. starb im J. 397 kurz vor dem Osterfest, nachdem er seine Todeszeit vorausverkündigt hatte. Er liegt begraben in der Domkirche zu Mailand. Ueber seine Bedeutung für die Ausbildung des lateinischen Kirchengesanges siehe die beiden vorhergehenden Artikel. — Hier sei jedoch noch erwähnt, dass Ambrosius in der italischen Kirche die griechische Musik sowohl in rhythmischer als harmonischer Beziehung zur Geltung brachte. Wie aber die griechischen Kirchenlehrer (z. B. Clemens Alexandrinus) nicht alle Klanggeschlechter und Tonarten, am wenigsten die bei weltlichen Liebesgesängen gebräuchlichen, in ihrer Kirche angewendet wissen wollten, so scheint auch Ambrosius nicht alle Klanggeschlechter und Tonarten, sondern nur einige benutzt zu haben. Ganz irrig ist es indess, mit einigen Schriftstellern (bis auf unsere Zeit) anzunehmen, dass er vier Tonarten erfunden habe. Dr. Oscar Paul hat sich in den Wiener Recensionen (1865. 11. Jahrg., S. 243) bestimmt und schlagend dagegen ausgesprochen.

Ambubajä (latein.), umherziehende syrische Pfeiferinnen zur römischen Kaiserzeit, welche in Italien und namentlich in Rom für Geld sich sehen und hören liessen. Ausser ihrem musikalischen Gewerbe trieben sie nach Forkel, Gesch. d. Mus. I, 503 Anm., noch ein anderes, »welches nicht unter dem Schutze der Musen steht« und von Sueton im 27. Cap. des Nero auch unzweideutig bezeichnet wird.

Ambulant (aus dem Latein.), umherziehend, daher ambulante Musikanten, wandernde Strassen-Musikanten, eine ambulante Operntruppe, diejenige, welche kein feststehendes Theater hat, sondern ihre Bühne bald in diesem, bald in jenem Ort aufschlägt.

Ame (französ.): 1) die Seele, das Leben, überhaupt das, was eine Sache erst zum wahren Leben bringt, sie in Gang setzt, daher in der Musik zunächst die Stimme überhaupt, welche erst die Musik hervorruft; 2) die französische Benennung des Stimmstocks in den Geigeninstrumenten. S. Geige.

Amédée, François, ist am 2. October 1784 zu Paris geboren und ein natürlicher Sohn Audinot's, Gründers und Leiters des seinen Namen führenden Pariser Theaters. A. erhielt eine gute musikalische Bildung, besuchte das Conservatorium und studirte Violinspiel bei Baillot und Harmonielehre bei Catel. Im J. 1816 wurde er selbst zum Professor des Gesangs am Conservatorium ernannt und starb in dieser Eigenschaft im J. 1833. Eine grosse Reihe von Melodramen, sämmtlich für das *Ambigu-Comique*-Theater geschrieben und pseudonym mit dem Namen Adrien bezeichnet, stammt aus seiner Feder.

Amelingue, ein zu Anfang dieses Jahrhunderts in Paris lebender Holzblasinstrumentenmacher, dessen Clarinetten namentlich sehr geschätzt waren und hoch im Preise standen. In Deutschland waren sie unter dem Namen Amelung'sche Clarinetten sehr gesuchte Fabrikate, und es ist die Vermuthung ausgesprochen worden, dass A. überhaupt ein geborener Deutscher Namens Amelung sei, dessen Name in Paris französirt worden sei. Wie dem auch sei, seine Fabrikate machten ihrem Verfertiger vollgültige Ehre, und namentlich an den Clarinetten rühmte man einen schönen, gesangreichen, runden und vollen, gleichwohl aller Energie fähigen Ton, eine leichte, treffliche Ansprache und ein vorzügliches Verhältniss im Klang der höheren und tieferen Töne. Zu dem Allen war das Aeussere einfach, aber elegant.

Amen (hebr.), Bekräftigungs- und Betheuerungsformel der alten Hebräer in der Bedeutung »Ja gewiss! wahrlich!«. Aus der Religionssprache der Juden ging sie in die der Christen und auch der Mohammedaner über. Der in den jüdischen Synagogen

am Schlusse der Andacht ertheilte Segen ward von den Anwesenden mit einem lauten A. bekräftigt. Aehnlich in der ältesten christlichen Kirche, bis mit der Verordnung im 10. Jahrhundert, dass der Messcanon leise ausgesprochen werden sollte, jener Gebrauch aufhörte und nur der Messe haltende Priester noch das A. sagte. In der evangelisch-lutherischen Kirche wird es fast überall wieder von der Gemeinde, oder von Chören am Schlusse von Collecten, des Vaterunsers, der Consecration und des Kirchensegens nach einer bestimmten Melodienphrase gesungen. Im Chor-Kirchengesang füllt das A. eine bevorzugte Nummer aus, und die Tonsetzer aller Zeiten haben sich bemüht, mit diesem Worte in Messen, Motetten, Hymnen u. s. w. eine würdige Musik zu verbinden. Das ganze Tonwerk gipfelt hier gewöhnlich zu einer mächtigen Fuge, welche um so kunstvoller und complicirter, je grösser die Meisterschaft des betreffenden Componisten ist.

Amendola, ein italienischer Componist, welcher gegen Ende des 18. Jahrhunderts lebte, von dessen Lebensumständen und Leistungen jedoch weiter Nichts bekannt geworden ist, als dass im J. 1780 zu Dresden eine *Opera buffa* seiner Composition, betitelt »*Il begliarbei di Caramania*« mit grossem Beifall gegeben wurde.

Amerbach (oder Ammerbach), eigentlich Elias **Nicolaus,** genannt A., nach Gerber der erste, nach Schilling ein »grosser, vielleicht der grösste Contrapunktist« des 16. Jahrhunderts, eine Behauptung, welche des Beweises vollständig ermangelt, da weder Compositionen von ihm existiren, noch erwähnt werden. Sein Hauptverdienst und Werth beruht in der von ihm herausgegebenen »Orgel- und Instrument-Tabulatur« (Lpz., 1571, bei Jak. Berwald's Erben). Es ist dies eine »kurtz Anleitung für die anfahenden Discipel der Orgelkunst in fünf Capiteln« und enthält als Anhang eine grosse Zahl für die Orgel eingerichteter Welt- und Kirchenlieder, Tänze u. s. w. damaliger Zeit mit Angabe der Componisten. Diese Beispiele sind übrigens nicht in Noten, sondern in deutscher Buchstaben-Tabulatur gesetzt. A. selbst ist gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts hin in Sachsen geboren, hat, um den Unterricht der ausgezeichnetsten Künstler in der Musik zu geniessen, weite Reisen gemacht und wurde nach seiner Rückkehr, etwa im J. 1570, als Organist an der St. Thomaskirche zu Leipzig angestellt. — Ein gleichnamiger Tonkünstler, Anton Amerbach, blühte in derselben Zeit als fürstlich braunschweigscher Organist.

Ameyden, Christian, ein vortrefflicher, wissenschaftlich fein gebildeter Tonkünstler des 16. Jahrhunderts, Niederländer von Geburt, welcher zu Palestrina's Zeit Sänger der päpstlichen Kapelle in Rom war und in hohem Ansehen stand. Messen und andere Vocalwerke von ihm befinden sich in der päpstlichen Bibliothek.

Ami, Kirchencomponist und Kapellmeister an der Kathedrale zu Rouen. Von ihm erschienen: »*Cantates, petits Motets à* 1, 2 *et* 3 *voix et un Cantique nouveau en deux Choeurs et Symphonie ajoutée*« (Paris 1721) mit einer Vorrede, welche die Kirchenmusik und deren würdige Gestaltung ins Auge fasst.

Amico, Raimondo, zu Ende des 16. Jahrhunderts zu Noto auf der Insel Sicilien geboren, Dominicanermönch und Kirchencomponist von Ruf. Von ihm: »*Motetti a* 1, 2, 3, 4 *voci*« (Messina 1621).

Amiconi, Antonio, Opern- und Balletcomponist aus Neapel zu Ende des 18. Jahrhunderts. Von seinen zahlreichen Werken kann nur noch ein Intermezzo oder Divertissement, betitelt »*La grotta del Mago Merlino*«, 1786 sehr beifällig in Rom aufgeführt, angegeben werden.

A-mi-la. Diese Benennung des kleinen *a*, welche bisher als eine veraltete oder verstümmelte Bezeichnungsweise des *A-la-mi-re* (s. d.) angenommen wurde, ist wohl nur die Benennung desselben in der alten Solmisation (s. Solmisation), wenn es in Melodien vorkam, die sich in der plagalischen Durtonart auf *c* bewegten, oder in der authentischen auf *f*, welche von Männerstimmen ausgeführt wurden. Diese Tonarten kannten kein *h*; sie bedurften somit auch nicht einer nochmaligen Umänderung der Benennung des *a*, *la* oder *mi* genannt, zu *re*, damit *h* . . . *c mi* . . . *fa* gesungen werde. Weil unter diesen Umständen nur eine zweifache Benennung des kleinen *a*, durch die Solmisationssylben *la* und *mi* nämlich, möglich war, und zugleich im Herabgange der Melodie von *b* nach diesem *fa* genannten *b* auch sofort *la* statt *mi* ein-

treten konnte: so ist wohl die Bezeichnungsweise *A-mi-la* in dieser Sylbenfolgeart als eine nur unter besonderen Verhältnissen mögliche, dann aber durchaus nothwendige und jede Eigenheit desselben in sich schliessende Benennung des kleinen *a* zu betrachten. C. B.

Amiot, geboren 1718 in Toulon, trat in den Jesuitenorden und ging 1750 als Missionar nach China. Ihm verdanken wir die ausgebreitetsten Belehrungen über Alterthümer, Geschichte, Sprache und Künste in China, wo er sich von 1750 bis zu seinem Tode im J. 1794 aufhielt. Mit der chinesischen und tartarischen Sprache vertraut, konnte er das bisher fast hermetisch verschlossene grosse und wichtige Reich unmittelbar aus den Quellen kennen lernen. Die meisten seiner wahrhaft unschätzbaren Arbeiten befinden sich in den »*Mémoires concernant l'histoire, les sciences et les arts des Chinois*« (15 Bde. Paris 1776 bis 1791. Quart), in deren sechsten Bande sich die Uebersetzung eines Werks des Li-koang-ti über die chinesische Musik, so wie ein Tractat über die neuere chinesische Musik mit Abbildungen der bezüglichen Instrumente befindet. Das Wissenswertheste daraus hat deutsch G. W. Fink in seiner »Ersten Wanderung durch die älteste Tonkunst« (Essen 1831, Bädeker) mit Berücksichtigung neuerer Nachrichten gegeben.

Ammerbach, Eusebius, Organist an Jak. Fugger's Kapelle St. Ulrich zu Augsburg in den ersten Decennien des 16. Jahrhunderts. Die vortreffliche Orgel dieses Gotteshauses galt für eine der zweckmässigsten und besten jener Zeit und war von A. selbst, ohne fremde Hülfe, gebaut worden. Anträge nach auswärts, wohin sein grosser Doppelruf gedrungen war, schlug er beharrlich aus.

Ammerbach, Elias Nicolaus, s. Amerbach.

Ammon, Anton Blasius, wurde am 2. Januar 1572 zu Imst in Tyrol geboren, fand eine Anstellung in der Hofkapelle zu München und starb daselbst am 9. April 1614. Er war einer der bedeutendsten und berühmtesten Contrapunktisten seiner Zeit, ein Ruf, den bereits seine im Jugendalter herausgegebenen »*Sacrae cantiones, quas vulgo Motettas vocant, 4, 5, 6 vocibus, quibus adjecti sunt ecclesiastici hymni de nativitate, resurrectione et ascensione domini*« (München 1590, Adam Berg) und seine 4- bis 6stimmigen Messen und Motetten auf die Festtage der Heiligen (1591) rechtfertigen.

Ammon, Dietrich Christian, ein Componist, von dessen Lebensumständen Nichts weiter bekannt ist, als dass er zu Ende des 18. Jahrhunderts in Hamburg lebte, wo auch eine seiner Operetten, »Das neue Rosenmädchen«, beifällig aufgeführt worden ist.

Ammon, Johann, s. Amon.

Ammon, Johann Christoph, Magister und Prediger zu Ensheim in Franken, von dem sich in den Regensburger wöchentlichen Nachrichten von gelehrten Sachen 1764 Stück 11 ein Aufsatz befand: »Gründlicher Beweis, dass im ewigen Leben wirklich eine vortreffliche Musik sei«, welcher damals Anlass zu zahlreichen Streitschriften wurde. Das Thema über »Himmlische Musik« ist übrigens schon lange zuvor von Anderen, wie vom Kanzler William Melton zu York um 1520, vom Professor Dr. Wildvogel zu Jena 1699 und auch mehrfach von Mattheson untersucht worden.

Ammon, Wolfgang, Pfarrer und Magister zu Dinkelsbühl zu Ausgange des 16. Jahrhunderts. Von ihm erschien ein deutsches Gesangbuch mit gegenüberstehender lateinischer Uebersetzung und den vorgedruckten Melodien, betitelt: »*Psalmodia nova germanica et latina, qua praecipuae cantiones ecclesiarum August. Confess. carmine conversae et in utraque lingua paribus versibus rhythmicis et iisdem utrobique numeris atque concentibus redditae — aeque veteribus usitatis hymnis ac cantionibus nonnullae collectae, continentur.* Oder: Newes Gesangbuch, Deutsch und Lateinisch« etc. (Frankfurt 1581, 2. Aufl. 1606. Duodez).

Amner, Organist und Chordirector zu London etwa zu Beginn des 17. Jahrhunderts. Er hatte sich zu Oxford die akademische Würde eines Baccalaureus erworben und galt für einen hervorragenden Componisten. Von ihm u. A.: »*Sacred Hymns of 3, 4, 5 and 6 parts for voices and viols*« (London 1615), ein Werk, welches den Ruf der Classicität besass.

Amodei, Cataldus, gebürtig aus Sciacca in Sicilien und gestorben um das J. 1695 zu Neapel, bekleidete das Kapellmeisteramt an mehreren Hauptkirchen Neapels. Von ihm erschien gedruckt eine »*Cantata a voce sola*« (Neapel 1685); andere seiner Werke befinden sich handschriftlich in der Vaticanischen und anderen italienischen Bibliotheken.

Amöbäisch (aus d. Griech.), abwechselnd. Der amöbäische Fuss (*pes amoebaeus*) ist ein fünfsylbiger Versfuss, welcher aus zwei langen, zwei kurzen Sylben und einer langen besteht, also: – – ◡ ◡ – und mit dem antamöbäischen (◡ ◡ – – ◡) abwechselt. Ein amöbäisches Gedicht (*carmen amoebaeum*) ist daher ein Wechselgesang, welchen besonders die sicilischen Hirten als Improvisatoren zu singen pflegten. Theokrit und Virgil haben denselben nachgebildet. Den Anfang machte der Herausgeforderte; der Erwidernde sang in derselben Anzahl von Versen, entweder das Gegentheil des von jenem Besungenen, oder noch etwas Schöneres preisend; zuletzt trat gewöhnlich als Schiedsrichter ein Dritter hinzu und erkannte über den ausgesetzten Preis.

Amöbos, ein berühmter altgriechischer Sänger und Zitherspieler um 200 v. Chr. zu Athen. Nach der Erzählung des Athenäus hat er nahe dem Theater gewohnt und für jede öffentliche Kunstleitung ein attisches Talent (etwa 1200 Thaler) erhalten. Derselbe Berichterstatter erwähnt noch eines jüngeren, gleichfalls ausgezeichneten Kunstgenossen dieses Namens.

A moll ist die auf *A* gebaute Tonart des modernen abendländischen Tonsystems, welche der äolischen Octavengattung der Griechen (s. äolische Tonart) nachgebildet worden ist; sie erscheint in ihrer auf- wie absteigenden Stufenfortschreitung dem diatonischen Klanggeschlechte angehörig, und bedarf keiner Veränderung in der Benennung, noch Feststellung der sogenannten Naturtöne unseres Tonsystems von *A* ab. In der Neuzeit erkor man aus der Zahl der griechischen Octavengattungen nur zwei, die äolische und jonische der Griechen, zum ferneren praktischen Gebrauch, nach welchen man, deren Intervallenanordnung der Scala auf jede andere Tonstufe des ganzen Systems zu gleichem Tonbau übertragend, je 24 Tonarten bildete. Indessen sind es eigentlich nur 12, da jede Stufe zwar doppelt benannt werden kann, doch beide Benennungen nur für Einen Klang dienen sollen. (S. Temperatur.) Die Tonarten sollen in ihrem organischen Bau einander vollkommen gleich sein und nur durch die höhere oder tiefere Lage des Anfangstones derselben von einander sich unterscheiden, wobei als Norm für die sogenannte weiche, *mollis*, oder Mollgattung die Stufenfolge der Amoll-Tonart: *A, H, c, d, e, f, g, a* aufgestellt wurde; jedes Tonstück in dieser Tonart wird ohne Vorzeichnung (s. d.) notirt. Indem man jede Tonart der Mollgattung, welche gleicher Erhöhung oder Erniedrigung zur Herstellung der Töne ihrer Tonleiter bedarf wie eine Tonart der Durgattung, eine parallele Tonart der anderen, also der Durgattung, nennt, und umgekehrt, so bezeichnet man auch die Amoll-Tonart, weil sie eben wie die Normal-Tonart der Durgattung, *C*-dur, gar keiner Vorzeichnung bedarf: als Mollparallele von *C*-dur. Auch um durch die Fortschreitung im sogenannten Quintencirkel die Folge der Tonarten gleicher Gattung zu suchen, welche zur Erzeugung ihrer Tonleiter stets nur eine Stufe mehr zu erhöhen oder zu erniedrigen haben, ist *A*-moll, Normal-Tonart der Mollgattung, als erste anzusehen, von deren Grundtone aus jede aufwärtssteigende Quinte der Grundton zu einer anderen Moll-Tonart wird, bei welcher eine neue Erhöhung eintritt, um den ersten Ganzton zu schaffen, da alle anderen Scalastufen normal sind; während umgekehrt jede abwärtssteigende Quinte von *A* ab der Grundton zu einer Moll-Tonart wird, welche die sechste Stufe zu erniedrigen fordert, um diese der Normalgattung nach zu schaffen, indem alle anderen Tonstufen derselben der Regel entsprechen. — Beachtet man nun die Scala irgend einer Art der Mollgattung akustisch, so findet man dieselbe stets in zweifacher Art im Gebrauch, nämlich in der sogenannten gleichtemperirten Folge, welche uns von jedem Instrumente, dessen Töne nicht von dem Empfinden des Spielers abhängig sind, z. B. von den Tasteninstrumenten, gewöhnlich geboten wird, dann aber auch in der diatonischen Folge, welche sich stets annähernd von selbst ergiebt, sobald die Tonbildung von dem Empfinden des Tonzeugers abhängig ist, z. B. beim Gesange, bei den Streich- und theilweise auch den Blasinstru-

menten. Der akustische Unterschied der Töne in beiden Scalen giebt sich zwar nur in geringer Abweichung derselben von einander kund, doch ist er bedeutend genug im Verein mit den den Moll-Tonarten eigenen Modulationen, um der Grund zu sein, wesshalb Musikstücke, in einer Moll-Tonart gesetzt, von Vocalstimmen u. s. w. ausgeführt, schwer in durchaus reiner Intonation auszuführen sind, da die einzelnen Tonerzeuger die diatonische Scala leicht zu subjectiv zu geben sich bemühen und dieselbe nicht nach den miterklingenden Tönen temperiren. Die natürliche Folge davon ist, dass, wenn z. B. von einem Gesangquartett ein Musikstück in einer Moll-Tonart vorgetragen wird, die Sänger nicht überall rein gesungen haben, wenn sie correct in der Tonhöhe schliessen, in der sie anfingen; und umgekehrt, dass, wenn sie überall rein intonirten, sie nicht mit dem Tone enden können, mit welchem sie begannen. Wie abweichend jedoch diese Tonleitern von einander und von der Mutterscala, der äolischen, sind, mag folgende Tabelle klar darlegen:

Namen der Töne.		Schwingungen der Töne nach dem jetzigen Kammertone.					
		Aeolisch.		*A*-moll diatonisch.		*A*-moll gleichtemperirt.	
Romanisch.	Deutsch.	Relativ.	Absolut.	Relativ.	Absolut.	Relativ.	Absolut.
*la*¹	a^1	2,00	437,5	2,0	437,5	2,00	437,5
*sol*¹	g^1	1,777	388,888	1,8	393,75	1,7818	389,76875
*fa*¹	f^1	1,58	345,625	1,6	349,955	1,5874	347,24375
*mi*¹	e^1	1,5	328,125	1,5	328,125	1,49831	327,75531
*re*¹	d^1	1,333	291,666	1,333	291,666	1,33484	291,99625
*ut*¹	c^1	1,185	259,259	1,2	262,45	1,18921	260,139
si	*h*	1,125	246,093	1,125	246,093	1,1224	245,524
la	*a*	1,00	218,75	1,0	218,75	1,00	218,75

Wenn man nun die Moll-Tonart in ihren heutigen Eigenheiten beobachtet, so stellen sich in der Tonleiter derselben besondere, oft wiederkehrende Veränderungen heraus, welche sich in dem von der Quinte *e* bis zur Octave *a* aufwärtsschreitenden Fortgange derselben offenbaren, die als solche der ganzen Mollgattung eigen sind und den Hauptunterschied zwischen der äolischen Octavengattung der Griechen und dem heutigen *A*-moll ausmachen. Ob aber diese Veränderungen so zur Tongattung gehören, dass sie als nothwendige Bedingungen schon in der normalen Tonleiter, wie es Manche für Recht erachten, aufgestellt werden müssen, ist wohl zu bezweifeln, da dieselben in ihren Einzelnheiten nicht allein von dem Empfinden des Individuums abhängig sind, sondern diese Veränderungen auch noch ausserdem so vielfacher Art sein können, als es fast Toncombinationen in dem oben erwähnten Theile *e . . . a* der A moll-Scala giebt, und dieselben mit Bestimmtheit nur in der Harmonie dieser Tonart gefordert werden, während der melodische Tongang oft ganz rein von dieser Veränderungsweise erscheint. Der moderne Melodienschluss nämlich erfordert in seinem vollständigen Ausdruck, dass man vor dem Erscheinen des Schlusstones einer Melodie überhaupt, der Tonica (s. d.), den darüberliegenden Ganz- und den darunterliegenden Halbton, hier also *gis*, zu hören bekommt, woraus die Gewohnheit für die aufwärtsgehende A moll-Tonleiter auf der siebenten Stufe *gis* statt *g* einführte, welches Intervall man jedoch beim abwärtsgehenden Melodiengange für gewöhnlich wieder zu *g* erniedrigt. Damit nun dieses in der aufwärtssteigenden A moll-Scala eintretende *gis* nicht ein in der modernen abendländischen Musik ungebräuchliches Intervall von der sechsten zur siebenten Stufe, *f . . . gis*, einführe, was auch den Begriff der Diatonik dieser Scala aufheben würde, so hat man, um nicht die Zahl von sieben Stufen in der Octave zu überschreiten, sich bewogen gefühlt, die sechste Stufe, *f*, auch noch aufsteigend zu *fis* zu erhöhen, welche aber im Herabgange ebenfalls wieder erniedrigt, *f*, wird; es heisst somit diese Art der A moll-Tonleiter

aufsteigend: *A, H, c, d, e, fis, gis, a* und
absteigend: *a, g, f, e, d, c, H, A.*

In neuester Zeit überschreitet man auch noch selbst oft die Zahl von sieben Tonstufen in der Octave beliebig in der aufsteigenden Moll-Tonleiter, indem man von der Dominante (s. d.) ab chromatisch oder diatonisch-chromatisch aufwärtsschreitet, welche Folge dann noch die Eigenheit hat, dass sie auch abwärtsgehend in gleicher Art gebraucht und vielfach variirt werden kann. Hier nur beispielsweise einige dieser Abarten der Amoll-Tonleiter,

aufsteigend: *A, H, c, d, e, f, fis, g, gis, a* und
absteigend: *a, gis, g, fis, f, e, d, c, H, A*; oder
aufsteigend: *A, H, c, d, e, f, g, gis, a* und
absteigend: *a, gis, g, f, e, d, c, H, A*; oder
aufsteigend: *A, H, c, d, e, f, fis, gis, a* und
absteigend: *a, g, f, e, d, c, H, A*; u. s. w.

Alle diese Modificationen der Amoll-Tonleiter oder Abarten derselben, welche eine Erhöhung der Naturtöne erfordern, sind jedoch nur zufällige Veränderungen derselben, und müssen desshalb wohl bei der Feststellung der eigentlichen Norm der Amoll-Scala insbesondere, wie der der Tonleitern der Mollgattung überhaupt ausgeschlossen bleiben; sie finden jedoch ihre rationelle Erklärung durch die verschiedenen Artikel: Modulation, Moll-Tonarten, *Semitonium modi*, u. s. w. — In der Zeit, als man den Tonarten noch die Gewalt beimaass, psychische Begriffe auszudrücken, hat Schubart in seinen »Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst« S. 377 ff. den Moll-Tonarten überhaupt den Charakter einer in irgend welcher Beziehung betrübten Stimmung zugesprochen, so dass keine zum Ausdruck eines kräftigen, entschiedenen und klaren Gefühls fähig wäre; der Amoll-Tonart insbesondere hat er die Eigenheit abempfunden, dass sie zu Darstellungen geeignet wäre, wie: fromme Weiblichkeit und Weichheit des Charakters; eine gewisse Gutmüthigkeit, die sich willig und ohne der Herrschaft des Verstandes sich unterworfen zu haben, allen Eindrücken überlässt, welche äussere oder innere Gegenstände auf sie hervorbringen, und daher sowohl zu Scherz als Ernst, zu Freude wie Trauer gestimmt ist, stets aber untermischt mit jenem ernsten Grundzuge unschuldiger und leidenschaftsloser Weiblichkeit sich kundgiebt. Jetzt aber schreibt man Musikstücke vorzüglich in *A*-moll, wenn sich darin besonders Instrumente geltend machen können, welche viele Töne dieser Scala im Bereich ihrer Naturtöne haben. C. B.

Amon, Johann Andreas (nicht Ammon, wie er sich häufig geschrieben findet), wurde im J. 1763 zu Bamberg geboren und erhielt seinen ersten Unterricht im Gesang bei der Hofsängerin Fracassini und auf verschiedenen Instrumenten beim Conzertmeister Bäuerle. Anfangs widmete er sich der Violine, Viola und dem Klaviere, fasste aber, als er den grössten Hornvirtuosen damaliger Zeit, Giovanni Punto (eigentlich Johann Stich geheissen), kennen lernte, eine solche Vorliebe für das Waldhorn, dass er seinen ganzen Fleiss auf die Erlernung dieses Instruments verwendete. Punto, von A.'s bedeutendem Talente, seinem ernsten Streben und bescheidenen Wesen eingenommen, bildete ihn nicht blos auf jenem Instrumente vortrefflich aus, sondern nahm ihn 1781 auch mit nach Paris und liess ihn von Sacchini in der Composition unterrichten. Im J. 1783 verliess A. die französische Hauptstadt und machte mit Punto grosse Conzertreisen, auf denen er den Freund accompagnirend und das Orchester dirigirend unterstützte und zahlreiche Bekanntschaften mit den ersten und berühmtesten Meistern machte. Geschwächter Gesundheit wegen musste er 1789 diese interessanten Reisen aufgeben und das Horn bei Seite legen; er nahm eine feste Stellung als städtischer Musikdirector in Heilbronn an, wobei er zugleich Unterricht im Violin- und Pianofortespiel ertheilte. Acht und zwanzig Jahre hatte er dieses Amt mit treuer Gewissenhaftigkeit ausgefüllt, als er als Hofkapellmeister in die Kapelle des Fürsten Oettingen-Wallerstein berufen wurde, wo er, allgemein geschätzt und geliebt, am 29. März 1825 starb. A. war auch als Tonsetzer bedeutend gewesen, die meisten seiner Werke sind aber ungedruckt geblieben. Erschienen sind vortreff-

liche Duos, Trios, Quartette, Quintette, Sonaten, Sinfonien, Märsche und Gesänge und zwar in Paris, Lyon, Offenbach, Bonn, München, Augsburg u. s. w. In seinem Nachlass fanden sich u. A. noch zwei Messen, ein deutsches Requiem und zwei Operetten. Seine letzte Composition war eine Begleitung der Gebete während der Messe für Verstorbene; er erklärte dieselbe in richtiger Ahnung seines Todes für seinen Schwanengesang und ersuchte darum, die erste Aufführung während der Messe für ihn selbst stattfinden zu lassen, ein Wunsch, welcher natürlich erfüllt wurde.

Amore, con (ital.), Vortragsbezeichnung: mit Liebe, mit Hingebung.

Amorevole (ital.), identisch mit *amarevole*, oder *amabile* (s. d.).

Amorevoli, Angelo, ein ausgezeichneter italienischer Opernsänger, gebürtig aus Venedig, wo er am 16. Septbr. 1716 geboren war. Seit 1750 war er ein wegen seiner ausserordentlichen Kehl- und Kunstfertigkeit gefeierter Tenorist der Italienischen Oper in Dresden. Bei vorrückendem Alter verliess er das Theater und soll erst am 15. Novbr. 1798 in Dresden gestorben sein.

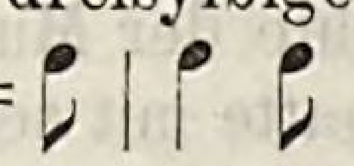
Amoroso (ital.), Vortragsbezeichnung: liebevoll, zärtlich, innig, weist, wie das gleichbedeutende *amabile* (s. d.), auf ein sanftes, gemässigtes Tempo hin und verlangt im Vortrage einen weichen und zarten Ausdruck, wesswegen die Noten mehr zusammengeschleift als abgestossen werden müssen und die Accentuirung, wenn auch bestimmt, doch immer weich sein muss.

Amorschall (auch Amorshorn), ein eigen construirtes Horn, das, obgleich es veraltet ist, für die Entwickelung der Blechblasinstrumente eine bleibende Stellung in der Geschichte der Musikinstrumente des Abendlandes einnimmt. Das Horn (s. d.) überhaupt hatte mit seinen, durch die weite Mensur des Rohres und die Tonerregung desselben bedingten angenehmen weichen Tönen seit 1680 eine immer weitere Verbreitung in Europa gefunden. Die unreine Angabe der Töne *b*, *fis* und *a* der Blasinstrumente, welche Eigenheit man beim Horn durch das sogenannte Stopfen (s. d.) nur in der ersten Zeit zu heben vermochte, veranlasste den kaiserlich russischen Hofmusicus Kölbel, dem als Waldhornisten dieser Uebelstand seines Instruments täglich entgegentrat, 1760 zu einer Erfindung, welche denselben leicht beseitigen sollte. Seine Verbesserung bestand darin, dass er die Bildung der Schwingungsknoten der durch das Rohr des Hornes eingeschlossenen Luftsäule, welche bei oben genannten Tönen entstanden, so zu reguliren suchte, dass dieselben die gewünschte Tonhöhe ergaben. Dies war nur möglich, indem er entweder das Rohr an besonderen Stellen durchbrach und diese Oeffnungen mit beweglichen Klappen deckte, welche er nach Belieben öffnen oder schliessen konnte, oder indem er das Rohr als gedecktes oder theilweise gedecktes anwandte. Die rationelle Erklärung beider Einrichtungen findet man in dem Artikel Akustik. Er stellte dem Spieler des sogenannten A. beide Hilfsmittel zu Gebote, indem er es nicht allein wagte, in oben angeführter Art das Rohr des Instrumentes zu durchbrechen — wodurch eben dieses Instrument in der Musikgeschichte sich Beachtung erworben hat, da es als das erste Blechblasinstrument, an dem diese Erfahrung in solcher Art praktische Anwendung fand, zu verzeichnen ist —, sondern noch ausserdem an der Stürze des Instrumentes einen halbrunden Deckel, der gerade den Schalltrichter zu decken vermochte, anbrachte, mit welchem er nach Willkür die Schallöffnung des Rohres zu beengen vermochte, ja dieselbe selbst ganz schliessen konnte. Vermöge beider Hilfsmittel war es dem Erfinder nun möglich, nicht allein jene oben erwähnten Töne rein zu intoniren, sondern auch noch chromatische Zwischentöne, welche sonst dem Horne ganz fehlen, zu bilden. Die rechtzeitige Durchbrechung bestimmter Stellen des Metallrohres, wie auch vollkommene oder theilweise Deckung des Rohres selbst, sind zwar geeignete Mittel, die Tonhöhe nach dem Willen des Spielers zu gestalten, doch entwickelt sich bei der Anwendung dieser Tonbildungsmittel zugleich eine Eigenthümlichkeit, die dem Klange seine Natürlichkeit in bedeutendem Maasse raubt, nämlich die besonders den Blechblasinstrumenten eigene, welche man mit dem Ausdrucke Glanz und Kraft derselben auszudrücken sucht. Diese Eigenthümlichkeit des so verbesserten Hornes, wenn man nach der Benennung desselben schliessen darf, legte nun der Erfinder als einen

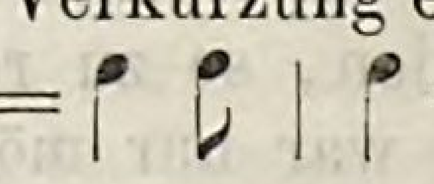
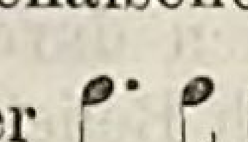
besonderen Vorzug seiner Erfindung aus, und nannte dasselbe desshalb A. Die Mit- wie Nachwelt hat aber nicht durch Beachtung dieses Instrumentes jene Annahme des Erfinders zu der ihrigen gemacht, denn das Instrument hat niemals eine weitere Verbreitung gefunden. In der damaligen Zeit, wie fast noch heute, fanden die Blechblasinstrumente ihre häufigste Benutzung nur zur kräftigen Füllung des Tonkörpers, und man machte im Laufe des Tonstücks, damit die Klangfarbe und Kraft des Instrumentes blieb, die Reinheit der Intervalle durch rechtzeitig angebrachte Einsätze von sogenannten Bögen (s. Bogen) möglich. Die Solospieler damaliger Zeit dagegen suchten entweder ihre Solosätze so zu bilden, dass sie diese Schwächen des Instrumentes umgingen, oder sie suchten durch rechtzeitig angebrachte Pausen sich die Zeit zum Einsetzen von Bögen zu schaffen, oder sie halfen durch Stopfen dem Uebelstande ab, welches letztere Hilfsmittel sie jedoch nur anwandten, wenn ihrem Gefühle die durch das Stopfen entstehende Klangfärbung für ihr Musikstück erwünscht war. Die neueste Zeit hat andere Mittel erfunden, den Bedürfnissen selbst Einzelner, ohne den eigenthümlichen Klang dieses Instrumentes sehr zu verändern, gerecht zu werden, die in den Artikeln Horn, Ventile u. s. w. näher besprochen werden.

C. B.

Ampeira (griech.) hiess bei den alten Hellenen einer der fünf Theile eines Lobgesanges auf den Apollo, in welchem der Sieg des Gottes über den Drachen Python verherrlicht wurde. Diesen Theil hatten die um den Preis streitenden Sänger bei den Pythischen Spielen zu Delphi als Preisaufgabe um die Wette auszuführen.

Amphibrachys (griech.), d. h. auf beiden Seiten kurz, ein dreisylbiger Versfuss, aus einer Länge zwischen zwei Kürzen bestehend (⏑ – ⏑ = ), z. B. ⏑ – ⏑ begreifen, | ⏑ – ⏑ Gesänge u. s. w. (s. Metrum, Rhythmus).

Amphichord (*Amphichordum*), auch *Lyra Barberina* genannt, ein veraltetes Bogeninstrument, welches von dem bekannten Musikschriftsteller Giovanni Battista Doni im 17. Jahrhundert in Florenz erfunden worden ist. Beschrieben und abgebildet ist es von La Borde, »*Essai sur la Musique I,* 290«. Es ähnelte in Form und Grösse der Viola (s. Lyra).

Amphimacer (griech.), d. h. auf beiden Seiten lang, ein aus der Verkürzung einer trochäischen Dipodie entstehender dreisylbiger Versfuss (– ⏑ – =  oder ), z. B. – ⏑ – auferstehn, | – ⏑ – Sonnenglanz u. s. w. (s. Metrum, Rhythmus). Er wird auch *Creticus* genannt, wahrscheinlich weil er in kretensischen Nationalgesängen vorherrschend war.

Amphion, der älteste griechische Tonkünstler, ein Zeitgenosse des Orpheus, also etwa im 13. Jahrhundert v. Chr. Er soll nach der Sage ein Sohn des Zeus und der Thebanischen Prinzessin Antiope und ein Bruder des Zethos sein. Von Hirten erzogen und von den Musen in Gesang und Saitenspiel unterrichtet, soll er sich ganz der Dicht- und Tonkunst gewidmet und u. A. den Umfang der damaligen Lyra um drei Saiten vermehrt und die lydische Tonart erfunden haben. Mit seinem Bruder und verbündeten Hirten eroberte er Theben und baute die Burg Kadmea, wobei, nach Homer's Erzählung, die Felsenblöcke, von A.'s Spiel bezaubert, von selbst herankamen und sich harmonisch zur Mauer fügten. In gleicher Weise soll er auch Thiere und Bäume entzückt haben. A. vermählte sich mit der lydischen Königstochter Niobe, von der er viele Söhne und Töchter erhielt. Aus Betrübniss über den Verlust seiner von Apollo und Artemis getödteten Kinder erstach er sich selbst, oder wurde, weil er in Rachewuth den Tempel des Apollo stürmen wollte, von diesem getödtet. Mit seinem Bruder Zethos erhielt er nachmals zu Theben ein gemeinsames Grab, dessen Erde als heilig galt, und Beide wurden als die »weissrossigen Dioskuren« verehrt.

Amphitheater (griech.), d. h. ringsumlaufender Schauplatz, hiess bei den alten Römern das zu den Kampfspielen der Fechter und wilden Thiere bestimmte Gebäude ohne Dach, in kreisrunder oder ovaler Form. In seiner Mitte befand sich die Arena, ein

grosser, mit Sand bestreuter Platz, auf welchem die Kampfspiele zur Darstellung kamen. Ringsherum waren die zur Aufbewahrung der Thiere bestimmten Gewölbe, über diesen die Galerie, und von dieser an, auf der die Musik ihren Platz hatte, erhoben sich immer höher und weiter entfernt die Sitze, von denen die ersten 14 für die Senatoren und Ritter, die oberen aber für das Volk bestimmt waren. Julius Cäsar liess 44 v. Chr. das erste grössere A. zu Rom für seine Fechterspiele errichten; es war von Holz und wurde nach beendeten Spielen abgetragen. Statilius Taurus erbaute 20 Jahre später das erste von Stein und mit grösserem Prunk. Das Colosseum zu Rom ist das grösste und grossartigste aller A. des Alterthums. Diesem an Bauart gleich, von ovaler Form und in seinem sorgfältig unterhaltenen Inneren noch immer dem Zahne der Zeit trotzend, ist das A. zu Verona, dort Arena genannt. Im Ganzen sind noch von 270 A. Nachrichten, oder mehr oder weniger wohl erhaltene Trümmer übrig. — In den modernen Theatern und Opernhäusern bezeichnet A. gewöhnlich die oberste Galerie, welche die wohlfeilsten Plätze enthält.

Amt. Dieser Ausdruck hat ausser seiner allgebräuchlichen noch eine besondere, kirchlich-musikalische Bedeutung und bezeichnet im letzteren Sinne eine mit Gesang (Priester und Chor) und Musik gefeierte Messe, latein.: *Missa cum cantu,* oder *Missa cantata.* Eine höhere Stelle nimmt das Hochamt, auch feierliches Amt und Hochmesse, latein.: *Missa solemnis* genannt, ein. Neben diesen Begriffen steht die Bezeichnung Choralamt, wenn nur der einfache Gregorianische Choral mit oder ohne Orgelbegleitung zur Anwendung kommt.

Amusement (franz.), Unterhaltung, Ergötzlichkeit, d. h. ein zu angenehmer Unterhaltung geschriebenes Tonstück im freien Style, heiteren Charakters und von bequemer Spielart. Mit allen diesen Eigenschaften entspricht es dem Divertissement (s. d.), mit dem es in der That identisch ist.

Anabasis (griech.), ursprünglich das Aufsteigen (Bergerklimmen, oder Reise, Zug aus tieferen nach höhergelegenen Gegenden), daher figürlich: eine aufwärtsgehende Tonfolge oder Tonleiter, überhaupt ein musikalischer Satz, welcher etwas Emporsteigendes ausdrückt. Eine getreue musikalische Schilderung der Worte: »Jubilirend schwingt die Lerche sich empor« würde z. B. eine A. im musikalischen Sinne ergeben.

Anacker, August Ferdinand, wurde unter dürftigen Verhältnissen am 17. Octbr. 1790 zu Freiberg in Sachsen als Sohn eines armen Schuhmachers geboren, welcher ausser ihm noch neun Kinder zu ernähren hatte. Eine gute Stimme und Sinn und Anlage für die Musik zeigten sich schon früh bei dem jungen A., und sein lebhaftester Wunsch war auch alsbald die Erlangung eines Klaviers und der nothwendigsten Unterweisung darauf. Die Vermögensumstände der Eltern gestatteten aber keine Erfüllung, und so suchte sich A. selbst zu helfen, indem er mit beharrlicher Geduld und Ausdauer die Pfennige, welche er sich als Chorschüler des Gymnasiums erwarb, zusammenlegte, bis er, mittlerweile 14 Jahr alt geworden, sich von der sauer ersparten kleinen Summe ein altes Spinett kaufen konnte, auf dem er autodidaktisch seine Studien begann. Zwei Jahre darauf hörte er, von dem Gymnasial-Cantor Fischer mitgenommen, zum ersten Male ein Conzert und in demselben die vierhändig arrangirte Cdur-Polonaise von Beethoven, welche einen so sichtlich mächtigen Eindruck auf ihn hervorrief, dass ein anwesender Kunst- und Menschenfreund das Stück aus Leipzig kommen liess und ihm zum Geschenk machte. Es waren dies die ersten gedruckten Noten, welche er zu sehen bekam. Nun galt es ihm aber, für seine fortschreitenden Uebungen ein zweckentsprechenderes Instrument zu schaffen. Zwanzig Thaler waren abermals zusammengespart, als die Glücksgöttin selbst weiter half, indem sie in seine Familie den vierten Theil eines Lotteriegewinnes von 24,000 Thalern brachte, der auf A.'s besonderen Antheil etwa 1300 Thaler ergab. Die Anschaffung eines guten Klaviers und der nothwendigen Musikalien war die Folge dieses Glückszugs. Von allen Meistern der Tonkunst aber war und blieb Beethoven sein Ideal, zu dem er mit inbrünstiger Verehrung aufschaute. Zu seiner tiefsten Betrübniss wollte damals noch keine Seele seine schwärmerische Vorliebe theilen. Nichtsdestoweniger wagte er es, mit Beethoven's Klavierconzerten in seiner Vaterstadt

öffentlich aufzutreten, und er hatte die Genugthuung, dasjenige in *Es*-dur auf allgemeines Verlangen nach einigen Tagen wiederholen zu müssen. Im Herbst 1813 ging er, auch wissenschaftlich wohl vorbereitet, zur Universität nach Leipzig ab und kam hier in das beste musikalische Fahrwasser. Sein rechtschaffener Eifer schaffte ihm einflussreiche Gönner und Freunde, zuerst den wackeren Organisten Riem, dann den Cantor Schicht, den Musikalienhändler Härtel und Friedr. Schneider, welche Alle bemüht waren, ihn zu fördern, theils durch Nachweis guter Unterrichtsstunden, theils durch Darreichung aller zum eingehenden Studium erforderlichen Werke, theils durch Einführung in gediegene Conzerte und Aufführungen. Bald erlangte er einen guten Ruf und in Folge dessen 1822 die Anstellung als Cantor und Musikdirector in Freiberg, wozu bald auch die Stelle als erster Musiklehrer am Schullehrer-Seminar daselbst kam. Sofort begann er ein Musikleben zu organisiren, wovon die kleine Stadt bisher keine Ahnung gehabt hatte. Sonntägliche Kirchen-Aufführungen führten der Gemeinde die Kleinodien aus dem Schatze der Kirchenmusik vor und erweckten im grossen, sonst zurückgesetzten Publicum den Sinn für das Edle und Erhabene in der Musik. Damit auch andere gediegene Richtungen der Tonkunst nicht vernachlässigt blieben, gründete er bereits 1823 eine Singakademie, welche seit 1830 regelmässige Winter-Abonnementsconzerte mit sorgfältig gewählten Programmen aus der Vocal-, wie aus der Instrumentalmusik gab. Diese und noch andere wohlthätig wirkende Institute musste er geradezu aus dem Rohen erst schaffen, lebensfähig machen und mühsam grossziehen. Dabei erfüllte er mit strengster Gewissenhaftigkeit seine vielfach verzweigten Amtspflichten, gab Privatstunden und componirte ziemlich fleissig. Und alles Dies drei Jahrzehnte hindurch mit ungeschwächt frischem, freudigem Sinn und wohlwollendem Wesen! Im J. 1827 übertrug ihm noch ausserdem der Oberberghauptmann, Freiherr von Herder, die Direction des Freiberger Bergmusikcorps, und sofort begann er, aus diesen Musikanten Musiker zu machen und ihnen zugleich eine würdigere äussere Stellung zu verschaffen. So verdankt ihm seine Vaterstadt ausserordentlich Viel und hat allen Grund, sein Andenken hoch in Ehren zu halten. Was A.'s tonsetzerische Thätigkeit betrifft, so hat er sich zwar in allen Gattungen der Musik bis hinab auf Märsche und Tänze mit zahlreichen Werken versucht, allein zu einem weitgehenden Erfolge konnte er es nicht bringen, da ihm ein hervorragendes eigenartiges Compositionstalent mangelte. Seine Arbeiten zeigen daher den gut und warm empfindenden, geschickten Musiker, lassen aber einen selbstständigen Flug vermissen. In engeren Kreisen sind zwar Cantaten, Ouvertüren (»Götz von Berlichingen« u. s. w.), Pianofortestücke, ein- und mehrstimmige Gesänge und Lieder bekannt und sehr beliebt geworden, die weitere musikalische Welt aber kennt von ihm kaum mehr als die schönen Cantaten »Der Bergmannsgruss« (Leipzig, Hofmeister) und »Lebens Blume und Lebens Unbestand« (Dresden, W. Paul), welche beiden Werke ihm auch kostbare Ehrengeschenke von der sächsischen Königsfamilie eintrugen. Im Dresdener Hoftheater gelangte ein musikalisches Drama seiner Composition »Markgraf Friedrich oder Bergmannstreue« mit Beifall am Neujahrstage 1836 zur ersten Aufführung. A. selbst war auch ein Mitbegründer und eifriger Förderer des erzgebirgischen Sängerbundes, welcher von unbedeutenden Anfängen zu Ansehen und Bedeutung heranwuchs. Der vielverdiente Mann starb am 21. August 1854 in seiner Vaterstadt und wurde in allen Kreisen derselben, so wie im ganzen Sachsenlande tief und aufrichtig betrauert.

Anakamptos (griech.), d. h. Rückkehr, Umkehr, bezeichnete in der altgriechischen Musik eine abwärtssteigende Tonfolge, oder einen Lauf von der Höhe in die Tiefe. Er ist sonach der Gegensatz der Anabasis (s. d.).

Anakara (griech.), ein Schlaginstrument der altgriechischen Kriegsmusik, ähnlich unserer Kesselpauke, aber weit kleiner, sodass sie selbst Weiber mit einer Hand schlugen. In bezüglichen Stellen, wo das Wort sich findet, wird es mit Heerpauke übersetzt, eben so das davon abgeleitete Anakarista mit Heerpauker. Die A. scheint übrigens orientalischen Ursprungs zu sein, wenigstens zeigt sie bemerkenswerthe Aehnlichkeit mit derartigen Instrumenten der Morgenländer und findet sich noch heute

bei den Türken als eine tambourinähnliche Pauke unter dem Namen Nakara. In China bezeichnet letzteres Wort eine Art von Triangel.

Anakreon, der berühmte Dichter und Sänger, welchen das griechische Alterthum den neun grössten Lyrikern zurechnete, stammte aus Teos in Jonien, wurde in Abdera erzogen und blühte von 530 v. Chr. an. Polykrates, der sang- und kunstliebende Herrscher von Samos, berief ihn an seinen Hof und ehrte ihn hoch. Hier sang er seine gemüthvollen und fröhlichen Lieder von Liebe und Wein zur Begleitung des Barbiton, eines Saiteninstrumentes, dessen Erfindung ihm Athenäus, aber jedenfalls irrthümlicher Weise, zuschreibt. Nach dem Tode seines Beschützers ging A. 521 v. Chr. nach Athen, wo er bei Hipparchos gastliche Aufnahme fand, nach dessen Sturz er aber floh. Im heiteren und glücklichen Alter finden wir ihn endlich in Abdera, wo er um 478, 85 Jahre alt, wie die Sage berichtet, durch Verschlucken einer getrockneten Weinbeere starb. Sein Freund Simonides fertigte auf ihn eine noch vorhandene doppelte Grabschrift. Die Stadt Teos setzte sein Bild auf ihre Münzen, auf der Burg zu Athen stand seine Bildsäule, und ganz Griechenland nannte seinen Namen mit begeisterten Lobsprüchen. Nur ein kleiner Theil seiner für alle Zeiten musterhaften Lieder ist auf uns gekommen. Von fünf Büchern tragen noch 68 seinen Namen, aber sie geben wenigstens den vortheilhaftesten Begriff von A.'s Sangesart und zeigen, wie echt musikalisch er zu dichten verstand. — Das nach A. benannte anakreontische Versmaass besteht aus kurzen Zeilen in trochäischen Rhythmen mit ein- oder mehrsylbiger Anakrusis meist in folgender Gestalt:

⏓ | – ⏑ – ⏑ | – ⏓ ‖ oder: ⏓ ⏓ | – ⏑ – ⏑ | – ⏓ ‖

Anakrusis (griech.), Aufschlag oder Auftact, heisst seit grauem Alterthum in der Musik, so wie in der Metrik, die Vorschlagssylbe, welche dem Anfange des bestimmten Tactes eines Musikstücks, oder andererseits dem Beginn der eigentlichen rhythmischen Bewegung der Verszeile voraufgeht. Auch nannten die Griechen so das Anschlagen oder Anstimmen eines Instrumentes, um dem Sänger oder Redner die richtige Tonhöhe anzugeben. Eben so bezeichneten sie damit einen Theil des unter Ampeira (s. d.) erwähnten fünftheiligen Lobgesangs auf Apollo, mit welchem bei den pythischen Spielen die Sänger um den Preis stritten.

Anapäst (griech.), ein dreisylbiger Versfuss. Er beginnt mit zwei kurzen Sylben als Aufschlag und endet mit einer langen als Niederschlag (⏑ ⏑ – = ♪ ♪ ♩ ‖), ist also ein umgekehrter Daktylus (s. d.); z. B. die Gefahr (⏑ ⏑ –). Anapästische oder archebulische Verse, so nach ihrem angeblichen Erfinder Archebulus genannt, sind daher solche, die den A. zum Grundrhythmus haben. Sie sind gewöhnlich aus sechs A. und einer langen Ausgangssylbe gebildet (⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | –), kommen aber nur selten rein vor (s. Metrum, Rhythmus).

Anaphora (griech.), das Aufsteigen, Emporkommen, Wiederbringen, war in der altgriechischen Musik der Kunstausdruck für die ein- oder mehrmalige Wiederholung eines musikalischen Satzes, wofür wir heute die Bezeichnung Repetition gebrauchen.

Anarmonia (griech.), ein Missklang, eine übelklingende Fortschreitung oder Tonverbindung, also nicht etwa identisch mit Dissonanz, sondern mit Disharmonie.

Anastasius, ein als vortrefflicher Violinist gerühmter Musiker griechischer Abkunft, welcher um 1786 in Diensten des Sultans in Konstantinopel stand. Näheres über ihn ist nicht bekannt geworden.

Anatolius, Bischof von Laodicea, um 230 in Alexandrien geboren und etwa 289 gestorben, leistete in der Mathematik, Philosophie und Rhetorik Ausgezeichnetes und soll auch ein guter Musiker gewesen sein. Es wird ihm eine grössere Zahl geistlicher Hymnen zugeschrieben.

Anaud, Mr., ein zur Zeit der ersten französischen Revolution sehr werthgeschätzter Violinist und Componist, welcher in Paris lebte und u. A. Quartette herausgegeben hat, die in Bezug auf Erfindung und reinen, edlen Satz sehr vortheilhaft für seine tonkünstlerische Befähigung sprechen.

Anaudie (griech.) bezeichnete bei den griechischen Sängern starke Heiserkeit, im Allgemeinen aber gänzliche Stimmlosigkeit.

Anaxenor, ein berühmter griechischer Flötist und Zitherspieler aus Thyana oder Magnesia, welcher mit seiner Virtuosität das Publicum so entzückte, dass man seine eherne Bildsäule im Theater aufstellte und ihm den dem Zeus geweihten Purpurmantel als Ehrengeschenk darbrachte. Ausserdem gestattete ihm der Triumvir Antonius, eine Leibwache zu halten, und verschaffte ihm einen Staatsgehalt, aus den Einkünften von vier griechischen Städten bestehend. Er blühte um 40 v. Chr.

Anaxilas, ein altgriechischer Instrumentenmacher, dessen Zithern, Harfen und Lyren als vorzüglich galten und desshalb hoch im Preise standen. Desselben Namens existirten noch ein Komödiendichter (um 340 v. Chr.) und der Tyrann von Rhegium, welcher 476 v. Chr. starb und ein musikalisches Werk hinterlassen haben soll, von dem wir nur den Titel und die Inhaltsangabe überliefert erhalten haben. Es hiess: »*De lyrarum opifice*« und stellte die Behauptung auf, dass der Musik 24 Grundtöne zueigen seien, aus denen eine unendliche Zahl von Nebentönen hergeleitet werden könnten. Der Musiker sei mit diesem Tonmaterial im Stande, Wunder zu bewirken.

Anblasen. Dieses Wort hat in der Musik eine mehrfache Bedeutung. Man sagt von einem Musiker: er bläst ein Instrument an, wenn derselbe, um sich selbst über die Leistungsfähigkeit und Intonation eines neuen Instrumentes zu unterrichten, auf demselben die verschiedenartigsten Toncombinationen ausführt; so wie auch, wenn er ein sehr kaltes Instrument ähnlich behandelt, damit sein das Rohr desselben durchströmender Hauch erwärmend auf dieses einwirke und eine festbleibende Intonation des Instrumentes hervorrufe. Würde der Spieler dies nicht thun, und er sollte mit anderen Instrumenten zusammenwirken, die entweder schon wärmer wären, oder die doch während des Gebrauches sich bald im Verhältniss zu dem seinigen mehr erwärmten, so würde sich durch das Unterlassen des sogenannten Anblasens bald eine sehr störende Differenz in der Tonhöhe seines Instrumentes im Verhältniss zu der der anderen herausstellen. Die kleinen Blasmusikbanden, welche bei sehr niedriger Temperatur auf freien Plätzen spielen, geben oft ein sehr unangenehmes Ensemble in Bezug auf ihre Harmonie, da die kleineren Instrumente durch den Athem der Spieler leicht erwärmt werden, während die grösseren, weil sie seltener gebraucht werden und eben eine grössere, schwerer zu erwärmende Form haben, fast immer der atmosphärischen Temperatur gleich bleiben. Um den Grund für diese verschiedene Tonhöhe der einzelnen Instrumente kennen zu lernen, sehe man den Artikel Akustik. Auch wendet man den Ausdruck anblasen noch gleichbedeutend mit angeben an, wenn davon die Rede ist, Töne durch Blasinstrumente zu besonderen Zwecken zu erzeugen; man sagt demnach z. B., dass die Oboe *a'* als Stimmton für die Streichinstrumente anblasen müsse, damit man eine durchaus rein intonirende Orchesterstimmung erziele. O.

Anche (franz.), eigentlich ein Rohr, ist die französische Benennung des Mundstücks an Blasinstrumenten, auch des Mundlochs der Trompete. Sogar an mit Zungen (s. d.) versehenen Blasinstrumenten wird häufig das Mundstück unter obiger Bezeichnung verstanden, z. B. an der Schalmei, der Oboe, dem Fagott. Jedoch wird hier öfter der entsprechende Zusatz beigefügt, wie *A. de chalumeau, — d'hautbois, — de basson* etc. Für das Mundstück von Pfeifen der sogenannten Schnarrwerke in Orgeln ist die Bezeichnung *A. d'orgue* feststehender Ausdruck. O.

Anchersen, Ansgar., ein dänischer Arzt, welcher zu Anfange des 18. Jahrhunderts zu Kopenhagen lebte und die Musik als Heilmittel in verschiedenen, namentlich Gemüthskrankheiten verwendete. In den J. 1720 und 1721 erschienen von ihm einige Dissertationen »*De medicatione per musicam*«, welche damals nicht geringes Aufsehen hervorriefen.

Ancina, Johannes Juvenalis, geboren am 19. October 1545 zu Fossano in Piemont, studirte in Padua Medicin und brachte es bis zum Doctor und Professor derselben. Als Leibarzt ging er im J. 1574 mit dem Grafen Madrucci nach Rom, begann plötzlich Theologie zu studiren und trat 1578 in die von Filippo Neri gegründete Congregation des Oratorii. Hier wurde zugleich seine bisherige Vorliebe für die Mu-

sik zu emsigen Studien dieser Kunst angespornt, wie sein berühmtes Werk »*Tempio armonico della beata Vergine*« (Rom 1599. 4⁰) beweist, welches eine Sammlung von ihm gedichteter und dreistimmig componirter geistlicher Lieder zu Ehren der heiligen Jungfrau enthält und eine so beifällige Aufnahme fand, dass es mehrmals kurz hinter einander neu aufgelegt werden musste. A. fand ein tragisches Ende. Denn vom Papst Clemens VIII. 1602 zum Bischof von Saluzzo ernannt, wurde er 1604 von einem rachgierigen Mönche, dem er eine Strafe zudictirt hatte, vergiftet. Sein Tod fand um so mehr die allgemeinste Theilnahme, als er für einen der gelehrtesten, vielseitig gebildetsten und rechtschaffensten Männer seiner Zeit galt.

Ancora (ital.), identisch mit *da Capo* (s. d.), heisst: noch einmal, wiederholt.

Ancot, eine niederländische Künstlerfamilie aus Brügge, aus welcher drei Mitglieder als bedeutende Musiker hervorzuheben sind. 1) Jean A. (der Aeltere oder der Vater genannt). Er wurde am 22. October 1779 in Brügge geboren, trat als Chorknabe in den Gesangchor der Kirche St. Donat seiner Vaterstadt und studirte als solcher Gesang beim Abbé Cramène und Orgel- und Klavierspiel beim Organisten Thienpont. Im J. 1799 wandte er sich nach Paris und trieb daselbst Violinspiel unter Kreutzer und Baillot und Harmonielehre unter Catel. Im J. 1804 kehrte er in seine Vaterstadt zurück, wo er als überaus geschätzter Lehrer des Violin- und Pianofortespiels thätig war, bis er am 12. Juli 1848 starb. Für beide Instrumente hat er zahlreiche und zum Theil hervorragende Compositionen geschrieben (so ist eines seiner Violinconzerte auch in Deutschland vortheilhaft bekannt geworden), aber auch für die Kirche, Kammermusik und für das Orchester. Ein gekröntes Werk seiner Composition wurde am 10. August 1823 zu Gent aufgeführt. — 2) Jean A., der ältere Sohn des Vorigen, wurde am 6. Juli 1799 in Brügge geboren, bildete sich bei seinem Vater zum Pianisten und Violinisten aus und trat, nachdem er in seiner Vaterstadt bereits wiederholt als Conzertspieler und Componist aufgetreten war, 1817 in das Pariser Conservatorium, wo er bei Pradher weitere Studien im Klavierspiel und bei Berton in der Composition machte. Im J. 1823 ging er nach London und wurde Professor am Athenäum und Hofpianist der Herzogin von Kent. Schon 1825 aber gab er diese Stellungen auf und bereiste als Virtuose Belgien und Frankreich. Endlich liess er sich in Boulogne nieder und starb bereits am 5. Juni 1829. Er ist trotz seines kurzen Lebens ein sehr fruchtbarer Componist gewesen, denn es sind von ihm nicht weniger als 225 Werke der verschiedenartigsten Gattungen der Musik erschienen. Er documentirt sich in denselben als ein leicht und fliessend, aber auch ziemlich oberflächlich schreibender Tonsetzer. — 3) Louis A., der jüngere Sohn des erstgenannten Jean A., wurde am 3. Juni 1803 zu Brügge geboren, war gleichfalls ein Schüler seines Vaters und besuchte seit 1820 auf Kunstreisen die Niederlande, Frankreich, Belgien, Italien und England. In Paris und London verweilte er längere Zeit, in ersterer Stadt, wie schon sein Vater und Bruder, studirend, in letzterer als Hofpianist des Herzogs von Sussex. Hierauf zog er zu seinem Bruder nach Boulogne, sodann nach Tours und kehrte endlich nach Brügge zurück, wo er am 20. September 1836 starb. Auch von ihm erschien eine grössere Anzahl von Klavierwerken, aber auch einige Ouvertüren für Orchester.

Andacht, abgeleitet von andenken, ist die Richtung der Gedanken und der damit zusammenhängenden Gefühle und Empfindungen auf Gott und göttliche oder erhabene Dinge in der Absicht sich zu erbauen, d. h. an religiöser Erkenntniss, Erhebung des Gemüths und Liebe zum Guten zu gewinnen. A. in dieser allgemeineren Bedeutung setzt wahre Frömmigkeit voraus, ist aber zugleich ein wirksames Beförderungsmittel derselben und zeigt sich in der ungetheilten Aufmerksamkeit, womit man auf das, was sich auf das Erhabene bezieht, z. B. beim öffentlichen Gottesdienste auf den Inhalt der Gesänge, der Predigt und der Gebete, achtet. Da die Vernunft das alleinige Vermögen ist, Gott und das Vollkommene zu erkennen und seinen Werth zu empfinden, so sind nur vernünftige Wesen, nicht aber die Thiere der A. fähig, und die Vernunft, nicht das Gefühl, ist die eigenste Quelle der A. Gefühle des Göttlichen, welche sich der Controle der Vernunft entziehen, sind Schwärmereien. Der unmittelbare Ausdruck der A. ist neben dem Gebete die lyrische Poesie und der religiöse Ge-

sang. Der letztere feiert in unzähligen complicirten, wie einfachen Meisterwerken der älteren und neueren Zeit, welche das tiefste Ergriffensein von der Weihe der Aufgabe documentiren, seine Blüthe, am einfachsten und innigsten im Chorale und im Kirchenliede, wie es zur Reformationszeit und einige Decennien später hervortrat. Erfordernisse derartiger Tonstücke sind eine von gläubiger Begeisterung durchwehte Empfindungsweise, Innigkeit und Wärme des Ausdrucks, Würde und Schwung der Ideen, dabei aber auch demüthige Ergebung.

Andächtig wird als Kunstwort durch die Bezeichnungen *divoto, divotamente, con divozione* wiedergegeben.

Andamento (ital.) bezeichnet zunächst einen Gang, eine Bewegung, gemäss der Abstammung von *andare* gehen, dann aber insbesondere und hauptsächlich den gewöhnlich lang ausgesponnenen und in Bezug auf seine Notenfiguren und seine Rhythmik wieder in verschiedene Unterabtheilungen zerfallenden Theil der Fuge (s. d.), welcher, während der Führer schweigt, nach den ersten Entwickelungen des Themas und des Gefährten eintritt, um endlich wieder dem Eintritt des Führers zu weichen. Man gebraucht dafür auch die Bezeichnung Zwischenharmonie.

Andante (ital.), eine Vortragsbezeichnung, welche, dem zu Grunde liegenden Zeitwort gemäss, eine gehende, gemächliche Bewegung bedeutet. Es ist demgemäss: a. ein Zeitmaass und als solches der dritte Hauptgrad der musikalischen Bewegung, welches zwischen dem Adagio (s. d.) und dem Allegro (s. d.) die Mitte hält und erfordert im Vortrage den Ausdruck der Gelassenheit und Ruhe. Noch nähere Bezeichnungen geben diesem allgemeineren Charakter eine bestimmtere Richtung, z. B. A. *mosso,* A. *maëstoso,* A. *sostenuto* u. s. w. (s. Tempo). b. die Benennung eines Tonstücks eben beschriebener Art. Als solches ist es entweder selbstständig (ein A. in *C, F, B-dur*), oder es steht in Verbindung mit coordinirten Sätzen grösserer Werke, wie Sinfonien, Quartette, Sonaten u. s. w. (s. Adagio). Es tritt dann in der Regel als zweiter, seltener als dritter Satz des Werkes auf. Der Vortrag erfordert eine gemässigte, in keiner Beziehung leidenschaftlich erregte Gefühlsbewegung. Scharfe Accentuation und starker Anschlag, wie der pathetische Vortrag sie verlangen, sind zu vermeiden, gleicherweise aber auch die Monotonie des Ausdrucks. Diese Erfordernisse sind es, welche den guten Vortrag des A., eben so wie den des Adagio so schwer machen. Modificationen der eben gegebenen Vorschriften, wie sie die wechselnde Empfindung des Tonsetzers verlangt, werden am besten vom Componisten selbst vorgeschrieben. Für viele Tonstücke, deren Charakter an und für sich bestimmt ist, hat das Wort A. zwar nur die Bedeutung einer Tempobezeichnung; immerhin wird aber auch hier das Zeitmaass durch den Inhalt bestimmt, demgemäss also auch die Vortragsart. Alles, was von der Schwierigkeit der Composition und von der verhältnissmässigen Seltenheit eines guten Adagio (s. d.) namentlich heutzutage gilt, findet auch auf das A. Ausdehnung, welches in neuester Zeit nur zu häufig der Sammelpunkt weichlicher, leerer Phrasen von mehr sentimentaler als elegischer Färbung geworden ist, an dem man einen ruhigen, ununterbrochenen Fluss der Idee schmerzlich vermisst.

Andantemente (ital.), Vortragsbezeichnung, welche bedeutet: im ruhigen Zuge ununterbrochen fort.

Andantino (ital.), Diminutiv von Andante, bezeichnet also wortgemäss ein kleines Andante. Es steht als Grad der musikalischen Bewegung zwischen Andante und Allegretto in der Mitte, ist folglich etwas geschwinder als Andante und etwas langsamer als Allegretto. Nach Anderen hat das A. eine etwas langsamere Bewegung als Andante; namentlich pflegt man es in England so aufzufassen. Der Charakter des A. ist dem des Andante (s. d.) ziemlich gleich, lässt aber eine sanftere Schattirung nach dem Freundlicheren hin zu, so ganz entschieden, wenn die Tempovorschrift *A. quasi Allegretto* lautet. Oft bezeichnet auch die Ueberschrift A. nur ein kleines, kurzes Andante, welches einen sanften, ruhigen Vortrag erfordert.

Ander, Aloys, einer der berühmtesten unter den deutschen lyrischen Tenoristen der jüngsten Vergangenheit, wurde am 10. August 1821 zu Liebititz in Böhmen geboren. Bereits als Knabe that er sich durch seine schöne Stimme und durch ent-

schiedene musikalische Anlagen vor seinen Altersgenossen hervor, und als nach der Mutation sich ein schöner, wohlklingender Tenor bei ihm ausbildete, da erhielt er den häufigen Rath, nach Wien zu gehen und sich dort ganz der Opernbühne zu widmen. In Folge dessen ging er denn auch nach Wien, und es gelang ihm, zu den Prüfungen der Choristen für das k. k. Hofoperntheater zugelassen zu werden. Allein er erhielt keine Anstellung, und wurde als unbrauchbar zurückgewiesen. Aus Scham über diese Zurückweisung wagte er es nicht, in die Heimath zurückzukehren, sondern suchte und fand ein kümmerliches Auskommen als Diätarius bei dem Wiener Magistrate. Als solchen lernte ihn 1845 der damalige Hofopern-Regisseur Wild, selbst ein berühmter Tenorist, kennen und war entzückt von A.'s Stimme, deren künstlerischer Ausbildung er sich mit Eifer unterzog. Noch in demselben Jahre konnte A. als Stradella in Fr. von Flotow's gleichnamiger Oper die k. k. Hofbühne betreten und schwang sich sofort zum erklärten Liebling des Wiener Publicums empor. Er wurde als erster Hofopernsänger unter günstigen Bedingungen engagirt und ist dieser Bühne bis zu seinem Ende treu geblieben, obschon es an lockenden Engagementsanträgen von auswärts her in Folge seiner Gastspielreisen in Norddeutschland, Schweden, England u. s. w. nicht fehlte. A. besass eine schöne, weiche lyrische Stimme, von sehr wohlthuender aber etwas dunkler Klangfarbe, welche er maassvoll und echt künstlerisch zu gebrauchen wusste. Innigkeit und Poesie vermählten sich in seinem Gesange, und ein hoher künstlerischer Ernst gab allen seinen dramatischen Gestaltungen die höchste Weihe. Er verfiel in eine Geisteszerrüttung, welche nach jahrelangen Leiden am 11. December 1864 zu Bad Wartenberg endlich seinen Tod herbeiführte. — Ein Bruder A.'s, gleichfalls Tenorist, ist in bescheidenerer Sphäre an österreichischen Provinzialbühnen als Sänger thätig.

Anderle, Franz Joseph, wurde am 7. Juli 1733 zu Podiebrad in Böhmen geboren und war der Sohn eines wohlhabenden Bierbrauers. Bereits als Kind bekundete er eine eifrige Liebe und grosse Anlage für die Musik, wie daraus erhellt, dass er ohne besondere anderweitige Anleitung sich ziemlich fertig die Violine spielen lehrte. Einen geregelten Unterricht zu empfangen, vermochte er trotz aller Bitten bei seinem Vater nicht durchzusetzen. Er erlernte seines Vaters Gewerbe, wurde selbst Braumeister, verheirathete sich und erwarb eine zahlreiche Familie. Seine Vorliebe für die Musik und namentlich für das Violinspiel wuchs mit den Jahren bis zur unheimlichen Leidenschaft heran. Er vermied den Verkehr mit der Aussenwelt, suchte entlegene Orte auf und übte sich ganze Nächte hindurch auf seiner Geige. Endlich, 1762, verschwand er plötzlich ohne Lebewohl von den Seinigen, welche er auch nicht wiedergesehen und um die er sich nicht weiter gekümmert hat. Er wandte sich nach Polen und erregte dort in seiner naturalistisch ungebundenen Art des Spiels grosses Aufsehen. Weiter reisend gelangte er nach Ungarn, wo er sich niederliess und ein Liebling der reichen Grundbesitzer wurde. Bald jedoch verfiel er in Wahnsinn, vernichtete in diesem Zustande seine geliebte Violine, gab sich darauf verdoppelter Raserei hin und endete sein Leben am 12. Februar 1765 mit eigener Hand. Für die Kunst selbst ist A. von keiner Bedeutung gewesen, da er in jeder Beziehung Naturalist und Autodidakt war. Aber die Bedeutung, welche er als Violinist trotzdem und noch dazu im Mannesalter sich aus sich selber heraus zu verschaffen wusste, lässt es bedauern, dass sein Studien- und sein Lebensgang kein geregelter gewesen ist.

Andersen-Boker, Orleana, 1831 in Newyork geboren, war die Tochter eines angesehenen Kaufmanns. Sie erhielt einen gründlichen Unterricht im Pianofortespiel und in der Harmonielehre bei dem als Lehrer hochgeschätzten Timm und brachte es in beiden Disciplinen bis zu einer bedeutenden künstlerischen Stufe. Von ihr existiren treffliche achthändige Arrangements von Spohr's Doppelsinfonie, dessen historischer und Mendelssohn's erster Sinfonie, welche der Bearbeiterin ein schmeichelhaftes Lob und die Anerkennung Spohr's eintrugen. Seit dem J. 1852 verheirathet, gehört sie fast ausschliesslich dem häuslichen Kreise an.

Andrade, Jean Auguste, 1793 in Bayonne geboren, trat im J. 1817 ins Pariser Conservatorium und wurde dort ein Gesangschüler von Garat und Ponchard. Nach beendigten Studien liess er sich in Paris als Gesanglehrer nieder und veröffent-

lichte eine Gesangschule, welche vom Conservatorium für den Unterricht angenommen und durch Gathy auch ins Deutsche übersetzt wurde (Hamburg 1838, Cranz). Von ihm erschienen auch ihrerzeit beliebte Romanzen in Paris.

André, Christian Karl (mitunter irrthümlicher Weise auch Andrä geschrieben), verdienstvoller deutscher Pädagog und Volksschriftsteller, am 20. März 1763 zu Hildburghausen geboren, gründete gemeinschaftlich mit Becker in Gotha 1797 den »Reichsanzeiger« und war mit dem Titel eines Educationsraths einige Jahre hindurch eine der Hauptstützen des Salzmann'schen Instituts zu Schnepfenthal. Im Jahre 1798 wurde er Director der protestantischen Schule zu Brünn und fungirte zugleich seit 1812 als erster Wirthschaftsrath des Fürsten zu Salm, sodann als Secretär der mährischen Gesellschaft zur Beförderung des Ackerbaues. Später wurde er mit seinem Schwiegersohn Tempski Inhaber der Calve'schen Buchhandlung in Prag und suchte durch diese seine volksbildenden Bestrebungen zu fördern. Im J. 1817 wurde er als Assessor des Georgicons nach Keszthely in Ungarn berufen. Durch die Strenge der österreichischen Censur vielfach bedrückt, verliess er 1821 den Kaiserstaat und folgte einer Einladung des Königs von Württemberg als Hofrath nach Stuttgart. Hier nahm er das Secretariat bei der Centralstelle des landwirthschaftlichen Vereines ein und gab die »Landwirthschaftlichen Blätter« heraus, daneben aber im höheren Interesse der Humanität den »Hesperus«. Er starb am 19. Juli 1831 zu Stuttgart. Sein wackeres, durch zahlreiche Schriften bethätigtes Bestreben, zur Gemeinnützigkeit der Wissenschaften beizutragen, erstreckte sich auch auf die Musik, in welcher er von jeher ein Haupt-Volksbildungsmittel erkannt hatte. Schon in seiner frühesten schriftstellerischen Periode hat er in den Anfangs mit Bechstein, später mit Blasche herausgegebenen »Gemeinnützigen Spaziergängen auf alle Tage im Jahre« (10 Bde., Braunschweig 1794 bis 1798) einen Aufsatz über den Saitenbezug des Klaviers und die Stege auf diesem Instrumente publicirt, welcher sich durch Klarheit der Darstellung, so wie durch werthvolle Bemerkungen vortheilhaft auszeichnet und durch den er sich nicht minder als klar denkenden und praktischen Kenner dieses Gegenstandes bekundet. Gleichfalls interessant für Kunstfreunde ist sein »Sendschreiben an einen Freund über das musikalische Drama Thirza und seine Söhne« (Eisenach 1783), welches nicht nur von sehr bedeutenden musikalischen Kenntnissen Zeugniss giebt, sondern auch als Muster einer streng sachlichen und wissenschaftlichen, so wie anspruchslosen Kritik gelten darf.

André, Name einer ausgezeichneten, aus Offenbach stammenden und mit diesem Orte noch immer eng verwachsenen Künstlerfamilie, welcher in der Musikwelt seit beinahe hundert Jahren einen wohlverdienten guten Klang hat. Das Haupt dieser Familie ist: Johann André, geboren 28. März 1741 zu Offenbach, unweit Frankfurt a. M., wo sein Vater Inhaber einer Seidenfabrik war. Obwohl dazu bestimmt, einstmals dieses Geschäft weiter zu führen, wies ihn von vornherein eine unbezwingliche Liebe zur Tonkunst auf ganz andere Bahnen. Da er es in seinem Vaterhause nicht durchsetzen konnte, einen geregelten Musikunterricht zu erhalten, so ging er als Autodidakt an seine Ausbildung. Weitere Förderung und Nahrung fand seine Neigung in Frankfurt a. M., wohin er im J. 1761 gelangte, und wo er die Leistungen einer italienischen Opera buffa kennen lernte, welche dort ein stehendes Theater besass, das er eifrig studirend besuchte. Die Folge davon war, dass auch er sich mit Dichtung und Composition einer komischen Oper, »Der Töpfer« betitelt, versuchte, welche aufgeführt wurde und gefiel. Dieser glückliche Umstand brachte ihn mit Goethe zusammen, welcher ihm seine Operette »Erwin und Elmire« zur Composition übergab, die bei ihren Aufführungen nicht minder durchschlug. Beide Kunstdebuts, so wie einige gleichfalls wohl aufgenommene Lieder machten seinen Namen in immer weiteren Kreisen vortheilhaft bekannt, und bereits 1777 erhielt er einen Ruf als Musikdirector des Döbbelin'schen Theaters nach Berlin, dem er auch Folge leistete, nachdem er die väterliche Fabrik seinem jüngeren Bruder abgetreten hatte. In Berlin wirkte die Theaterpraxis und der freundschaftliche und belehrende Verkehr mit den damaligen Kunstnotabilitäten dieser Residenz, namentlich mit Marpurg, überaus vortheilhaft auf seine musikalische Vervollkommnung ein, und seine Arbeiten gewan-

nen an Gründlichkeit, Gediegenheit, Erfindung und Kunst des reinen Satzes. Zahlreiche Lieder, Singspiele, Musiken zu Schauspielen und ein Ballet »Harlequin als Friseur, oder die Zaubertrompete« sind die Frucht dieses siebenjährigen Aufenthaltes. Er hatte in Offenbach neben der Seidenfabrik eine Notendruckerei gegründet, welche er nach Berlin zu verlegen wünschte. Da ihm aber zu diesem Zwecke das Privilegium des Berliner Musikalienhändlers Hummel hindernd in den Weg trat, so nahm er seinen Abschied und ging, vom Markgrafen von Brandenburg-Schwedt mit dem Kapellmeistertitel beehrt, nach Offenbach zurück, wo er sich der Erweiterung und dem Aufschwunge seines Verlagsgeschäfts widmete. Bis zu seinem Tode, am 18. Juni 1799, hatte sein Verlagscatalog sich bis auf 1200 Nummern vermehrt. Noch jetzt blüht diese Handlung als eine der ersten und ältesten Deutschlands (s. Musikalienhandlungen) im Erbgange seiner Nachkommen. A. war ein eben so fleissiger, wie fruchtbarer und gediegener Componist, von dem noch 26 Opern und Singspiele, so wie an 250 Lieder und Gesänge mehr oder weniger bekannt sind. Von den letzteren sind nicht wenige Volkslieder im besten Sinne des Wortes geworden, so vor Allem das im J. 1780 componirte Rheinweinlied, Text von Matthias Claudius, welches mit den Worten beginnt: »Bekränzt mit Laub den lieben, vollen Becher«. Unter seinen Opern befindet sich auch eine vieractige »Belmont und Constanze, oder die Entführung aus dem Serail«, Text von Bretzner, am 26. Mai 1781 in Berlin zum ersten Male aufgeführt und überhaupt sieben Mal mit grossem Beifall gegeben. Bald darauf erschien damals in Wien Mozart's gleichnamige Oper mit einigen Textänderungen und Zusätzen von Stephani. Sofort entspann sich zwischen den beiden Dichtern ein heftiger Federstreit, in dem A. gleichwohl in edler Resignation zur Gegenpartei trat und Stephani im Gegentheil Dank gebracht wissen wollte, dass derselbe Mozart's der seinigen weit überlegene, geniale Oper durch jenen kühnen Wurf veranlasst habe. — Johann Anton André, der berühmteste der Familie, dritter Sohn des Vorigen, wurde am 6. October 1775 in Offenbach geboren und erfuhr, als er, ganz jung noch, aussergewöhnliche Anlagen für die Musik bekundete, eine sorgfältigere Ausbildung, als der Vater unter gleichen Umständen erhalten hatte. Bereits als Knabe war er ein tüchtiger Klavier- und Partiturenspieler und legte sich mit allem Fleiss auch auf das Violinspiel und auf Erlernung der Composition, in welchem letzteren Fache Vollweiler in Mannheim sein Lehrer wurde. Auf der Universität zu Jena vollendete er 1796 seine wissenschaftliche Ausbildung, so dass er im J. 1799 als ein intelligenter Fachmann die ziemlich ausgedehnt gewordene Musikalien-Verlagsanstalt seines Vaters übernehmen konnte, in deren Betrieb er sofort einen neuen Schwung brachte, indem er den Erfinder der Lithographie Aloys Sennefelder nach Offenbach zog und für seine Notendruckerei nutzbar machte. A.'s Brüder verpflanzten die neue Erfindung auch nach Frankreich und England und erwirkten ihrem Erfinder schützende Privilegien, welche ihm eine behagliche Existenz verschafften. Seitdem ist die Lithographie auch beim Musikdruck zu vortheilhafter Anwendung gekommen. Im J. 1799 besuchte A. zugleich Wien, trat dort mit den Notabilitäten der Musik in persönliche Verbindung und in freundschaftlichen Verkehr und erstand von der Wittwe Mozart's den gesammten musikalischen Nachlass des unsterblichen Meisters, ein Unternehmen, welches sein Geschäft der musikalischen Welt überaus wichtig machte und es mit einem neuen glänzenden Nimbus umgab. Der Mozartverlag und die Mozartliteratur desselben ist in der That unvergleichlich zu nennen. Zu derselben rechnet auch der wichtige thematische Catalog von Mozart's Werken, nach den eigenen sorgfältigen Aufzeichnungen des Meisters, welche derselbe vom 9. Februar 1784 bis 15. November 1791 führte, ausgeführt; sodann das ebenfalls thematische Verzeichniss aller Originalhandschriften Mozart's, welche in den André'schen Besitz übergegangen waren (Offenbach 1841). A.'s Wirksamkeit als selbstschöpferischer Tonsetzer und Theoretiker war eine gleichermaassen unvergleichliche. Alle Gebiete der Tonkunst wurden von ihm mit Liebe und Sorgfalt bebaut, die Oper und die Cantate nicht minder, wie das einfache, innige und gefühlte Lied, die Sinfonie, das Quartett, Conzert und die Sonate nicht weniger, wie das Rondo und die Variation. Als Lehrer übertrug er seine gründlichen und gediegenen Kenntnisse auf eine Schaar strebsamer und kunsteifriger Schüler, aus der Aloys

Schmitt, Wilh. Speier und Karl Arnold mit Auszeichnung zu nennen sind. Dieser Thätigkeit sollte ein weitangelegtes und auf sechs Bände berechnetes »Lehrbuch der Tonsetzkunst« ein bleibendes wichtiges Denkmal setzen. Leider gelang es ihm nur mit zwei Bänden in vier Abtheilungen (1832—1835—1838—1843) zu Ende zu kommen, welche die Lehre der Harmonie, des einfachen und doppelten Contrapunkts, des Canons und der Fuge umfassen. Gleichwohl bilden dieselben bereits ein abgeschlossenes Ganzes und einen wichtigen Bestandtheil der theoretischen Literatur der neuesten Zeit. Auch A.'s »Anleitung zum Violinspielen« nimmt unter den Instrumentalschulen einen ehrenvollen Platz ein. Als Mensch zeichneten ihn schöne und seltene Tugenden ebenfalls aus, welche ihm bei seinen Kunstgenossen und Mitbürgern allenthalben hin Freundschaft, Liebe und Verehrung erwarben. Seine hohen und umfassenden Verdienste wurden auch von landesfürstlicher Seite her durch Verleihung des Hofkapellmeister- und Hofrathstitels anerkannt. A. starb am 6. April 1842 zu Offenbach, wo er gelebt und Unvergängliches gewirkt hatte. Von seinen Söhnen, welche, ein jeder nach seinem Theile, die ehrwürdigen Traditionen ihrer ausgezeichneten Familie bis in die neueste Zeit hinein fortgepflanzt haben, sind anzuführen: 1) August André, der gegenwärtige Inhaber der berühmten, von Johann A. in Offenbach begründeten Verlagshandlung, unter dessen Aegide das Geschäft zu weiterem Flor gelangt ist und sich bis auf über 10,500 Nummern vermehrt hat. Auch den gediegenen musikwissenschaftlichen Bücherverlag der Firma hat er durch Herausgabe des Schladebach-Bernsdorf'schen Universal-Lexikons der Tonkunst wesentlich bereichert. 2) Johann Baptist André, geboren am 7. März 1823, bildete sich unter Aloys Schmitt, dem Schüler seines Vaters, zu einem fertigen Pianisten aus und machte seine ersten Studien in der Theorie und Composition bei Kessler. Frühzeitig ging er nach Berlin, wo Taubert im Klavierspiel und Dehn im Contrapunkt seine Lehrer wurden. Er hat auch Berlin zu seinem bleibenden Aufenthaltsorte gewählt und lebt daselbst mit dem Titel eines herzoglich bernburgschen Hofkapellmeisters. Von ihm sind viele Klavier- und Gesangstücke im Druck erschienen, welche den fantasievollen und tüchtigen Musiker bekunden. 3) Julius André wandte frühzeitig dem Orgelspiel seine Vorliebe zu und brachte es auf diesem schwierigen Instrumente bis zur Virtuosität. Daneben vernachlässigte er aber auch nicht das Pianoforte, für welches er in Aloys Schmitt einen unübertrefflichen Lehrer fand. Beide Instrumente verdanken ihm gediegene und stylvolle Compositionen, namentlich das erstere, dem er eine bereits wiederholt aufgelegte »Praktische Orgelschule«, so wie über zwanzig Hefte im In- und Auslande verbreiteter Präludien, Toccatas, Nachspiele, Trios u. s. w. widmete, welche von den Organisten hochgeschätzt werden. Vor Allem sind aber seine meisterhaften zwei- und vierhändigen Pianoforte-Arrangements, namentlich Mozart'scher Werke, hervorzuheben, welche für die bezügliche Literatur bleibende Muster sein werden. 4) Karl August André übernahm bereits im J. 1835 die von seinem Vater 1828 in Frankfurt a. M. gegründete Filial-Musikhandlung des Verlags in Offenbach, mit welcher er einen Instrumentenhandel und 1839 auch eine Pianofortefabrik verband. Seine Vorliebe und Begeisterung für Mozart erstreckte sich bis auf Aeusserlichkeiten. So nannte er sein Haus in Frankfurt das Mozarthaus und die Flügel, welche aus seiner nach und nach berühmt gewordenen Fabrik hervorgingen, Mozartflügel. Dieselben sind sämmtlich mit dem Porträt Mozart's nach dem Tischbein'schen Originale geschmückt und zeichnen sich durch eine solide Bauart, schönen, gleichmässigen Klang und angenehme Spielart aus. In dem Mozarthause K. A. André's selbst befinden sich der Mozart'sche Nachlass und zahlreiche Reliquien des Meisters, so ein aus Mozart's Haar geflochtenes M, das von J. H. Tischbein gemalte Porträt u. v. A. Anlässlich der grossen Münchener Industrieausstellung hat A. eine für die betreffende Literatur werthvolle grössere Brochüre geschrieben und veröffentlicht, betitelt »Der Klavierbau in seiner Geschichte, seiner musikalischen und technischen Bedeutung« (Offenbach 1855).

André, Louis, ein etwa 1683 in Frankreich geborener Tonkünstler, von dem nur bekannt ist, dass er durch ein kurfürstliches Decret vom 11. September 1729 mit 1200 Thlrn. Gehalt zum Kapellmeister und »*Compositeur de la Musique française*«

an den Dresdener Hof berufen wurde, wo er dem Kapellmeister Heynichen coordinirt war. Um das Jahr 1734 nahm oder erhielt er seinen Abschied und starb am 23. Januar 1739 zu Dresden.

André, Yves Marie, ein gelehrter Jesuit, welcher 1675 zu Chateaulin in der Bretagne geboren und 1726 bis 1759 Professor der Mathematik zu Caën war, wo er am 26. Februar 1764 starb. Von ihm eine berühmte Aesthetik unter dem Titel »*Essai sur le beau*« (Paris 1741, 5., verb. u. verm. Aufl. 1763), aus welcher für Tonkünstler und Kunstfreunde der vierte Theil »*Le beau musical*« besonders wichtig und interessant ist.

Andrea, ein zu Ende des 17. Jahrhunderts lebender Franziskanermönch aus Modena, von welchem ein gedruckter Tractat in 5 Theilen über Kirchengesang u. s. w. (Modena 1690) existirt.

Andreas, Mitglied der Gesellschaft Jesu und einer der besten Orgelbauer des 15. Jahrhunderts, welcher auch ein besonderes Schnarrwerk von sehr angenehmem Klang erfunden und in der Jesuitenkirche zu Prag verwendet haben soll. Sein Meisterwerk war die 1456 erbaute grosse Orgel in der St. Aegidienkirche in Braunschweig, welche an Tonumfang alle vorhergehenden übertroffen haben soll.

Andreas, mit dem Beinamen Arröensis, ein von der dänischen Insel Arröe gebürtiger Kirchencomponist der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, von welchem 1626 einfache und sehr anmuthige Melodien zu einer metrischen Uebersetzung der Psalmen erschienen.

Andreas, als Mönch in Jerusalem Hierosolymitanus, als Bischof von Kreta Cretensis zubenannt, lebte zu Ende des 7. Jahrhunderts und soll am 14. Juli 724 gestorben sein. Er soll auf dem Conzil zu Konstantinopel als zelotischer Eiferer gegen die Monotheleten aufgetreten sein. Er gilt als der Verfasser des »Grossen Kanons« der morgenländischen Kirche, so wie als Tonsetzer mehrerer Hymnenmelodien, welche in der griechisch-katholischen Kirche noch heutigen Tages gesungen werden. Ein in ähnlichen Beziehungen genannter gleichzeitiger griechischer Mönch Andreas Pyrrhus oder Rufus scheint mit ihm eine und dieselbe Person zu sein.

Andreas, mit dem Beinamen Sylvanus, wird in dem 1547 erschienenen »*Dodecachordon*« des Glareanus als einer der hervorragendsten Contrapunktisten damaliger Zeit hervorgehoben, eine Behauptung, welche die in jenem Werke aus einer grossen Messe des A. ausgezogenen Stellen vollständig begründen.

Andreïni, Isabella, 1562 zu Padua geboren, eine schöne Frau von umfassender wissenschaftlicher Bildung, hervorragende Dichterin, kunstgeübte Sängerin und fertige Spielerin mehrerer Instrumente, Vorzüge, welche ihr schon frühzeitig die Aufnahme in die gelehrte *Accademia Intenta* ihrer Vaterstadt unter dem Gelehrtennamen Accesa verschafften. Noch sehr jung verheirathete sie sich 1577 mit dem berühmten Schauspieler Francesco A. aus Pistoja, Mitglied der Truppe Gelosi, und durchzog mit ihrem Gatten Oberitalien, überall als treffliche Künstlerin gefeiert. Auch in Paris sammelte sie als Schauspielerin und Sängerin Lorbeern. Namentlich wurde die Fülle und Sonorität ihres Organs als unvergleichlich gelobt. Sie starb in Folge einer zu frühen Entbindung am 10. Juni 1604 zu Lyon und erhielt daselbst ein prächtiges Denkmal. In Bologna ist eine Medaille auf sie geprägt worden.

Andreoli, Giuseppe, geboren 7. Juli 1757 zu Mailand, ein unübertrefflicher Contrabassvirtuos und ausgezeichneter Harfenspieler, Lehrer dieser Instrumente am Conservatorium und Orchestermitglied des Theaters *della Scala* seiner Vaterstadt. Als Mensch gleich ausgezeichnet wie als Künstler starb er hochbetagt und allgemein betrauert am 20. December 1832 zu Mailand.

Andreozzi, Gaëtano, ein seinerzeit sehr beliebter italienischer Operncomponist, wurde 1763 in Neapel geboren und war ein Verwandter und Schüler Jomelli's. Schon 1784 wurde er als Dirigent an die italienische Oper nach St. Petersburg berufen und erwarb sich hier den Namen eines tüchtigen und geschickten Kapellmeisters. Zwei seiner Opern, »Dido« und »Jason und Medea«, wurden gleichfalls beifällig aufgeführt. Im J. 1786 verliess er diesen Posten und kehrte nach Italien zurück, wo er 1790 die Kapellmeisterstelle an der Oper zu Neapel annahm. Unruhigen Geistes, wie er war,

befand er sich bereits 1791 in gleicher Eigenschaft in Madrid, jedoch, wie überall, nur kurze Zeit, eben so wie in Paris, worauf er wieder sein Vaterland aufsuchte und daselbst abwechselnd Opern für die Theater in Triest, Venedig, Florenz, Neapel u. s. w. schrieb, welche zum grossen Theil sehr beliebt und erst durch die derartigen Werke Rossini's späterhin ganz verdrängt wurden. Man zählt von ihm 19 Opern, welche auch zum grössten Theile im Druck erschienen sind, aber auch zwei beifällig aufgenommene Oratorien (»*Saule*« und »*La Passione di Giesù Cristo*«), Cantaten, kleinere Vocalstücke, so wie Kammermusikwerke, als Quintette, Violinquartette u. s. w. Im weiteren Verlaufe seines Lebens wendete er sich dem Musikunterrichte zu, kam aber gleichwohl in seinen Vermögensumständen immer mehr zurück, so dass er 1825 nach Paris ging, wo er von der Herzogin von Berry, einer seiner ehemaligen Schülerinnen, ein Gnadengehalt bezog, bis er 1826 daselbst starb.

Andreozzi, Anna, geborene de' Santi, seit 1788 die Gattin des Vorigen, war 1771 in Florenz geboren und von dürftigem Herkommen. Ihre Schönheit, Talent für Malerei und Musik und vortrefflicher Charakter fesselten den soeben aus St. Petersburg zurückgekehrten jungen Kapellmeister A. so sehr, dass er sich ohne Bedenken in eine eheliche Verbindung mit ihr stürzte, an welcher später beide Gatten so schwer trugen, dass eine gänzliche Trennung die Folge war. Denn ohne Lust und Neigung für das Theater und durchaus nicht genügend vorbereitet und ausgebildet, musste Anna A. in ersten Partien 1791 die Opernbühne ihrer Vaterstadt betreten und, einmal dem Theaterleben zugeführt, auch Kunst- und Gastreisen machen. Im J. 1801 wurde sie als erste Sängerin bei der italienischen Oper in Dresden engagirt, allein hier trat ihre künstlerische Unzulänglichkeit nur zu bald hervor, und ihre dortige Stellung wäre eine unerträgliche geworden, wenn nicht ihr ungewöhnlich musterhaftes Privatleben, ihr vortrefflicher Charakter, ihre Bescheidenheit und ihr unermüdlicher Fleiss andererseits ihr wieder allgemeine Liebe und Verehrung eingetragen hätten. Gleichwohl musste sie schon 1802 ihre Hauptrollen der berühmten Riccarri, Gattin des Kapellmeisters Paër, abtreten, und als sie am 2. Juni (nach Anderen 6. Juni) genannten Jahres mit einer grösseren Gesellschaft nach Pillnitz fuhr, um dort dem Debut der glücklichen Rivalin beizuwohnen, ertrank sie bei der Rückfahrt in der Elbe, indem auf der Fähre während des Uebersetzens das Pferd scheu wurde und den Wagen, welchen die A. nicht hatte verlassen wollen, in das Wasser zurückdrängte.

Andron, ein als berühmter Flötenspieler des Alterthums aufgeführter Name, welcher um 130 n. Chr. blühte. Gebürtig aus Catanea auf Sicilien, lebte er am Hofe des Kaisers Marcus Aurelius, dessen Lehrer er nicht blos im Flötenblasen, sondern auch in der Geometrie war.

Androt, Albert August, ein in der Blüthe seiner Jahre dahingeraffter, vielversprechender Tonsetzer, war 1781 in Paris geboren, besuchte von 1796 bis 1803 das dortige Conservatorium, erhielt im letztgenannten Jahre für eine Cantate den sogenannten Römerpreis und ging in Folge dessen zur weiteren Ausbildung nach Rom. Dort studirte er besonders bei Guglielmi, Kapellmeister des Vaticans, welcher ihn sehr liebgewann, starb aber schon am 19. August 1804 zu Rom.

Aneinanderziehen, eine Vortragsbestimmung, um die einzelnen Töne eines Tonstücks so mit einander zu verbinden, dass einer in den anderen gleichsam übergeht. Das Zeichen für diese Bestimmung ist der sogenannte Bindebogen und das betreffende Kunstwort die Bezeichnung *legato* (s. d.). S. auch Schleifen.

Anelli, Angelo, ein zu Ende des 18. Jahrhunderts sehr beliebter, jetzt gänzlich verschollener italienischer Operncomponist, dessen Name seit 1785 auf den italienischen Repertoiren des In- und Auslandes blühte. Dem Titel nach am bekanntesten ist seine komische Oper »*I due conti supposti*«, welche zuerst 1786 in Verona mit grossem Beifall gegeben wurde.

Anemochord, oder Animo-Corde, ein auf den Gesetzen der Pneumatik construirtes, aber wenig in Gebrauch gekommenes Saiteninstrument mit Tastatur, dessen Verschollensein fast bedauert werden könnte. Erfunden ist es von einem Deutschen, Namens Johann Jacob Schnell, 1740 in Vaihingen im Württemberg'schen geboren und seit 1777 als Pianofortefabrikant in Paris etablirt, wo er 1789 das Instru-

ment mit acht Gehülfen nach vierjähriger Arbeit zu Stande brachte. Die erste Idee gab ihm eine in freier Luft hängende, vom Winde zum Tönen gebrachte Harfe. Das neue Instrument fand den allgemeinsten Beifall und wurde auch von der Pariser Akademie der Künste und Wissenschaften gekrönt. In der Leipziger Allg. musik. Ztg., Jahrg. I, S. 39 bis 44, wo sich auch eine Abbildung des A. befindet, beschreibt Christmann dasselbe folgendermaassen: »Der Umfang beträgt fünf volle Octaven, seine Länge 7 Fuss, die Breite $4^1/_2$ Fuss und das Fussgestell 2 Fuss französ. Maass. Es ist durchgehend dreichordig bezogen und die Saiten der oberen drei Octaven sind mit Seide übersponnen. Dessenungeachtet kann man es als ein gewöhnliches Flügelinstrument gebrauchen, nur dass seine Wirkung dann viel schwächer ist, als die eines bekielten Flügels. Die innere mechanische Einrichtung ist ein Geheimniss des Erfinders. Zwei Blasebälge geben den erforderlichen Wind, der beim Niederdrücken der die Ventile öffnenden Tasten in einer genau berechneten Stärke an die Saiten dringt, sie in Schwingungen versetzt und eine so schmelzende Intonation derselben erzeugt, dass sie sich nur fühlen, nicht beschreiben lässt. Ausserdem sind zwei Fusstritte angebracht, mittelst welcher man die Ventile nach und nach öffnen kann, sodass eine ähnliche Klangwirkung entsteht, als ob die Harmonie aus einiger Entfernung sich nähere. Dicht unter der Claviatur befinden sich mit den Knien zu regierende Vorrichtungen zum *crescendo* und *decrescendo*. Uebrigens verträgt das Instrument nur einen langsamen Vortrag, ist besonders brauchbar für gebundene Spielart, als Begleitung einer Singstimme aber macht es jedem anderen den Vorrang streitig«. Von dieser mit eigenthümlichem Reize zum Gemüthe sprechenden Wirkung ist jedenfalls der Name des Instrumentes hergenommen.

Anemotika (Windlade), s. Orgel.

Anerio, Felice, einer der classischen italienischen Meister, wurde um 1560 zu Rom geboren und soll sich unter Nanini dem älteren und in Palestrina's Musikschule in Rom der Musik gewidmet haben. Nach Palestrina's Tode, 1594, stellte ihn der Cardinal Aldobrandini an die Spitze seiner Kammermusik und wusste seinen Oheim, den damaligen Papst Clemens VIII., zu bestimmen, dass er A. am 3. April desselben Jahres zum Componisten der päpstlichen Kapelle ernannte, ein Titel, welcher späterhin niemals wieder verliehen worden ist. Von ihm erschienen zahlreiche Messen, Motetten, Psalmen, Madrigale u. s. w., deren grösserer Theil Manuscript geblieben ist und sich in verschiedenen Bibliotheken in Rom vorfindet. Von den gedruckten Werken sind aufzuführen: »3 *libri di Madrigali spirituali a* 5« und »2 *libri di Concerti spirituali a* 4 *voci*« (Rom); ferner »*Libro degl' Inni, Cantici, Motetti a* 8 *voci*«, Papst Clemens VIII. gewidmet (Venedig 1596), ein weiterer Band gleichen Inhalts *a* 5, 6, 8 *voci*, zwei Bücher sechsstimmiger Madrigale, »*Responsorii per la settimana santa a* 4 *voci*«, drei- und vierstimmige Canzonetten und Madrigale. Ausserdem befinden sich in Fabio Constantini's Collection (Neapel 1615 etc.) von A. componirte achtstimmige Motetten und Psalme und in den *Sonetti nuovi* des Fabio Petrozzi (Rom 1609) ein achtstimmiges »*Sonetto sopra l'antica villa di Belvedere, detta Aldobrandini*«. In neuester Zeit hat Dr. K. Proske in seinen vortrefflichen Sammlungen alter Kirchen-Compositionen »*Musica divina*« und »*Selectus novus missarium*« (Regensburg, Pustet) einige herrliche Messen des A. abgedruckt. Der verdienstvolle Meister selbst starb in seiner Vaterstadt um das J. 1630.

Anerio, Francesco Giovanni, jüngerer Bruder des Vorigen, ein ebenfalls fruchtbarer und berühmter Tonsetzer jener Zeitepoche, war um 1567 in Rom geboren und gebildet worden, bekleidete, noch ziemlich jung, eine Zeit lang das Amt eines königl. polnischen Kapellmeisters Königs Sigismund III., kehrte aber darauf nach Italien zurück, wo er Musikdirector an der Kathedrale zu Verona wurde. In den Jahren 1600 bis 1603 fungirte er als Musikmeister am päpstlichen Seminar und darnach als Kapellmeister an der Kirche San Giovanni im Lateran. Sein Todesjahr ist nicht einmal annähernd zu bestimmen. A. hat seinen Werken meist poetischere Titel vorgesetzt, als sie bei den strengeren Componisten der niederländischen und römischen Schule damals im Gebrauche waren, und dadurch vielleicht den Anstoss zu den späteren vielfachen Ausschreitungen in dieser Hinsicht gegeben, wie er denn auch einer

der Ersten gewesen ist, welcher die Musik farbenreicher gestaltete, dadurch, dass er von den kleineren Notenwerthen, wie Achteln und Sechszehntheilen, einen häufigeren Gebrauch machte. Gedruckt vorhanden sind von A. eine grössere Anzahl Motetten in Fabio Constantini's Collection von Werken der berühmtesten Tonsetzer (Neapel 1615 etc.), ferner »*Varj Motetti*« (Rom 1616), »*Alcuni Motetti*« (Rom 1617), eine »*Guirlanda di sacre rose*« (fünfstimmige Motetten), eine »*Selva armonica*« (Motetten, Madrigale, geistliche Arien, Dialoge und Canzonetten), ein »*Teatro armonico spirituale*« (fünf- und achtstimmige Madrigale), Litaneien u. s. w. Ausserdem hat A. das Verdienst, die in ihrer sechsstimmigen Satzweise schwierige und daher vielen Kirchenchören damals nicht zugängliche berühmte »*Missa Papae Marcelli*« von Palestrina durch ein Arrangement für vier Stimmen (Rom 1600) zu grosser Verbreitung gebracht zu haben.

Anfang. Es ist klar, dass jedes Ding, welches ein in sich vollkommenes Ganzes bilden soll, einen Anfang und ein Ende haben muss. Wie im Allgemeinen, so gilt dieses Urprincip auch speciell von den Gegenständen, welche ein Fortschreiten in der Zeit bilden, noch specieller von den Tonwerken. Die Regel, welche sich der Natur der Sache nach aller künstlerischen Aeusserungen bemächtigt, verlangt von dem A. eines Tonstücks, dass es in Rücksicht auf Tempo, Tonart, Tact und Rhythmus so beginnen müsse, dass das Ohr in Bezug auf diese Erfordernisse sofort im Klaren sei, eine Forderung, welche ebenfalls für den Schluss gilt. Demnach hätte der Tonicaaccord des Ganzen harmonisch oder figurirt den A. zu bilden und zugleich in seiner Anlage und Einführung den Grundcharakter auszudrücken. Bis zu Beethoven hin galt eine Abweichung von dieser Regel für eine unerlaubte Ausschreitung. Dieser Meister bewies aber gleich in dem Einsatze seiner ersten Sinfonie eben so, wie es früher bereits Gluck in seiner Ouverture zu »Iphigenia in Aulis« versucht hatte, dass es zwingende innere Gründe geben könne, welche eine Ausnahme wohl gestatten. Wenn nun damalige Vertheidiger des Werks nicht mit Unrecht geltend machten, die Instrumentaleinleitung einer Sinfonie oder Sonate sei wie das einem Vocalsatze voraufgehende Recitativ zu betrachten, für welches jene Ausnahme bereits längst adoptirt wäre, so wurde eine derartige Entschuldigung gegenüber der fünften (C moll-) Sinfonie, welche erst in ihrem dritten Tacte die Grundtonart feststellt, hinfällig. Noch in mehreren anderen Werken hat Beethoven, wo ihn die Natur des darzustellenden Gedankens dazu veranlasste, sich ähnliche Abweichungen erlaubt, und die Späteren sind ihm in hellen Haufen in dieser Neuerung gefolgt, ohne zum Theil eine ähnliche Rechtfertigung zur Seite zu haben. Fast scheint es seit Rob. Schumann, als sollte die Ausnahme für die modernen sogenannten freien Formen sogar Regel werden. Seit Erfindung des Weltschmerzes in der Poesie ist es Sitte geworden, auch die eine solche Empfindung athmenden Lieder mit grellen Dissonanzen zu eröffnen. Was dem Liede recht, war der Tanzform billig, und auch hier finden wir, zum grössten Theil ganz rechtfertigungslos [es müsste denn die Absicht: frappiren zu wollen, als Entschuldigung gelten dürfen] einen von der Regel abweichenden A. Je seltener gerade hier für Abweichungen eine innere Nothwendigkeit vorliegt, um so wirksamer erscheint die freie Bewegung, wenn sie eine künstlerisch gebildete Anschauung erkennen lässt, wie beim Beginn der Struensee-Polonaise von Meyerbeer. Eine ganze Oper in solcher Weise zu eröffnen, hat seit Gluck's Vorgang in der »Iphigenia in Aulis« ebenfalls Nachahmung gefunden, so durch Auber in der »Stummen von Portici«, durch Meyerbeer in der »Afrikanerin« u. s. w. Durch alle solche Beispiele ist allerdings von competenter Seite her der Beweis gegeben, dass der Schulzwang nicht unter allen Umständen bindend ist, und dass die ästhetische Forderung den Vorrang vor der Regel behauptet, allein andererseits ist auch die grösste Vorsicht anzurathen, da eine Verletzung der musikalischen Grammatik ohne erkennbare Nothwendigkeit in dieser Beziehung die Schönheit und Wahrheit eines Kunstwerks von vornherein aufhebt.

Anfang, als Kunstwort gebraucht, wird durch das italienische *Capo* wiedergegeben. Von Anfang heisst *da Capo* und wird in Musikstücken *D. C.* abgekürzt.

Anfossi, Pasquale, wurde im J. 1729 zu Neapel geboren und betrieb neben Studien der Violine noch Harmonie- und Compositionslehre in gründlicher Art bei

Sacchini und Piccini. Er wurde Kapellmeister am Conservatorium *del Ospedaletto* zu Venedig und dort erschien auch seine erste Oper »*Cajo Mario*« (Venedig 1769). Seit dem Erfolge dieser Oper sah er sich bestimmt, bei der dramatischen Composition zu bleiben, und er hat fast ein halbes Hundert Opern folgen lassen, von denen viele in Uebersetzungen auch auf die französische und deutsche Bühne gelangten und sich dort noch lange hielten. Namentlich zeichnete seine komischen Opern, in denen er zu seiner Zeit mustergültig wurde, Leichtigkeit und Laune, aber auch Gründlichkeit und Tüchtigkeit aus; er führte das ausgeführte Finale in die Oper ein und war auf eine reichere und sorgfältigere Instrumentation bedacht. In Rom kam, ebenfalls 1769, seine »*La clemenza di Tito*«, Text von Metastasio, welchen nachmals auch Mozart componirte, zur Aufführung. Dort gefiel aber namentlich seine »*L'incognita perseguitata*« (1773) und sein »*L'avaro*« (1775) so ausserordentlich, dass A. in Rom zu bleiben und nur für Rom zu schreiben beschloss, wenngleich in Venedig 1774 sein »*Lucio Silla*« und »*Il geloso in Cimento*« nicht minder ausserordentlich beifällig aufgenommen worden waren. Wie der eben erwähnte »*Avaro*«, so erregte auch seine »*Isabella e Rodrigo o la costanza in amore*« in Rom ein durchgreifend beifälliges Aufsehen und trug dem Componisten Ovationen ein. Ein dauerndes Zeichen seiner Meisterschaft sind aber die Finales beider Opern, welche in Bezug auf glänzende Arbeit in damaliger Zeit noch einzig in ihrer Art standen und selbst einem Mozart zum Muster dienten. So fest begründet A.'s Ruhm erschien, so erlebte er dennoch den Fiasco seiner Oper »*Olimpiade*« im *Teatro Valle* zu Rom 1778. Sofort wandte er Italien den Rücken und ging nach Paris, wo er in der italienischen Oper »*La finta giardiniera*« und »*Il matrimonio per inganno*« 1778 und 1779 mit dem seltensten Erfolge zur Aufführung brachte. Gleiche Auszeichnungen fand er in London, wo seine »*Viaggiatori felici*« und »*Il trionfo della costanza*« 1782 das Publicum in Bewegung setzten, so dass man ihn 1783 durch das Amt eines Kapellmeisters an der italienischen Oper ganz in der Weltstadt zu fesseln suchte. Heimweh trieb ihn aber schon im J. 1787 nach Italien zurück, und er sah sich in seinem Vaterlande, namentlich in Rom, von Ehrenbezeugungen überhäuft. Was er noch schrieb, so »*Le pazzie dei gelosi*« (Rom 1787), »*Artaserse*« (Rom 1788) und »*L'orfanella americana*« (Venedig 1789), wurde als das Beste und Höchste gepriesen. Es folgten noch sieben bis acht andere Partituren nach; seine letzte Oper soll »*Mathilda ritrovata*«, für Wien 1796 geschrieben, gewesen sein. A. selbst wurde im J. 1791 als päpstlicher Kapellmeister in *San Giovanni in Laterano* angestellt, nachdem er sich schon längst auch als geistlicher Componist ausgezeichnet und viele Texte von Metastasio, wie für die Oper, so auch für die Kirche in Musik gesetzt hatte, welche zum Theil noch jetzt in Italien, auch in Wien und München gehört werden. Noch weiter bekannt ist von seinen derartigen Arbeiten ein Oratorium »*Noae sacrificium*«, ein vorzügliches »*Salve regina*«, ein »*Laudate pueri*« und ein »*Laudate Jerusalem*«, beide letztere mit grossem Orchester. Hochgeehrt und in jeder Beziehung ausgezeichnet starb dieser Meister zu Rom im J. 1797. Unter seinen Zeitgenossen nimmt er eine der ersten und bedeutendsten Stellen ein, und wenn seine einst mit Entzücken gehörten Werke der Gegenwart auch längst entfremdet sind, so verdienen sie von ernster strebenden Musikern noch immer studirt zu werden, da sie, wie schon Fink von ihnen rühmt, melodischen Reichthum, Lebhaftigkeit und Anmuth im Gesang, Geschmack und Ausdruck, Kraft und künstlerische Steigerung und eine reiche und interessante Instrumentation aufweisen.

Angares, ein Tonkünstler am Hofe des Königs Astyages von Medien im 6. Jahrhundert v. Chr., findet in altgriechischen Schriften eine rühmliche Erwähnung.

Angeben, einen Ton, heisst überhaupt irgend einen, sei es Instrumental- oder Gesangton, erklingen lassen, jenachdem es die Eigenheit der Tonquelle gestattet. Insbesondere versteht man unter »Ton-Angeben« das Erklingenlassen eines bestimmten Mitteltones der Scala, gewöhnlich des *a'*, welchen stets, wenn mehrere Instrumente zusammenwirken wollen, diejenigen, die ihre Tonhöhe leicht höher oder niedriger anzuordnen vermögen, nach demjenigen aus dem Ensemble berichtigen, das am schwersten eine Tonhöhenveränderung seiner Scala gestattet. Im gewöhnlichen

Orchester sind die Oboen, auch wohl die Clarinetten oder andere Rohrinstrumente die Tonangeber; gehört jedoch ein Piano oder ein anderes Instrument mit feststehender Scala, z. B. eine Orgel, ein Physharmonica etc. zu dem Instrumentenensemble, so muss, um das möglichst reine Zusammenspiel zu erzielen, dieses als Tonangeber gebraucht werden. Aehnliches bezeichnen die Ausdrücke: Accord angeben, *accordare,* anblasen, ansprechen und anschlagen, deren specielle Bedeutung in den besonderen Artikeln zu diesen Wörtern erörtert werden wird. O.

Angecourt, Perrin **d',** ein französischer Dichter und Tonsetzer des 13. Jahrhunderts, welcher am Hofe Karls von Anjou, des Bruders Ludwigs des Heiligen, lebte, und mit seinem Herrn die Hochzeitreise nach der Provence mitmachte, als dieser daselbst die Tochter Berengars heirathete. Von A. finden sich noch handschriftlich die Texte und Weisen von über 40 Chansons, theils in der kaiserlichen Bibliothek in Paris, theils im Privatbesitz des Marquis von Paulmy.

Angelet, Karl Franz, wurde am 18. November 1797 zu Gent geboren, von seinem Vater zum Pianisten ausgebildet und war schon in seinem siebenten Jahre vorbereitet genug, um sich öffentlich in seiner Vaterstadt hören zu lassen. Uebung im Orgelspiel und in der Composition ging mit den Klavierstudien Hand in Hand, und 17 Jahr alt konnte er sich bereits mit um die Organistenstelle in Wetteren bewerben und alle seine Concurrenten aus dem Felde schlagen. Späterhin ging er nach Paris, trat in das Conservatorium und zeichnete sich besonders in der Pianoforteclasse des Professors Zimmermann so aus, dass er den ersten Preis im Klavierspiel davon trug. Gleichzeitig vollendete er unter Fétis seine Compositionsstudien, kehrte hierauf nach Belgien zurück und liess sich in Brüssel als Musiklehrer nieder. Im J. 1829 zum Hofpianisten vom König Wilhelm der Niederlande ernannt, starb er schon am 20. December 1832 in seiner Geburtsstadt Gent an einem Brustleiden. Dieser frühzeitige Tod ist um so mehr zu beklagen, als sich A. in seinen Arbeiten als ein durchaus hervorragendes Talent bekundet hatte, eigenthümlich in der Erfindung, lebhaft in der Phantasie, rein und gewandt im Styl. Mehrere gedruckte Hefte für Pianoforte mit und ohne Begleitung unterstützen diese Behauptung. Sein Hauptwerk war eine Sinfonie, welche in Gent mit dem Preise gekrönt worden war.

Angeletta, eine der berühmtesten italienischen Sängerinnen zu Anfang des vorigen Jahrhunderts, deren Ruf um so mehr blühte, als sie nicht die ungewisse Künstlerbahn eingeschlagen hatte, sondern als einflussreiche Beschützerin der Kunst auftreten konnte. Geboren war sie um 1700 zu Venedig und auf dem Conservatorium *della Pietà* daselbst zur fertigen Sängerin ausgebildet worden. Bereits fing sie an, das grösste Aufsehen zu erregen, als ein reicher venezianischer Handelsherr durch Heirath sie 1726 in das Privatleben führte. Seitdem begann sie das Klavierspiel eifrig zu cultiviren und galt in wenigen Jahren als eine der allerersten Virtuosinnen damaliger Zeit. Ihr Haus in Venedig war der Sammelpunkt aller hervorragenden Geister und auf ihre einflussreiche Empfehlung hin erhielt der berühmte Kapellmeister Heynichen seine Berufung nach Dresden. Das Todesjahr der A. wird um 1760 angegeben.

Angeli, Pater Francesco Maria, Provinzial und Superior des Franziskanerklosters zu Rivotorto, zu Anfang des 17. Jahrhunderts geboren und 1693 noch als lebend verzeichnet. Tevo bezeichnet ihn als einen vorzüglichen Musiker und ausgezeichneten Contrapunktisten und will aus A.'s »*Sommario del Contrapunto*« vom Jahre 1691, welcher handschriftlich noch vorhanden ist, seinen ersten gründlichen Unterricht in der Tonkunst gewonnen haben.

Angeli, Giovanni, ein berühmter italienischer Sänger aus Siena, wo er 1713 geboren war. Nachdem er an den italienischen Bühnen grosse Erfolge errungen hatte, trat er, hochgeehrt und vielfach ausgezeichnet, in die Dienste des portugiesischen Hofes. Sein Hang zu abenteuerlichen Extravaganzen verwickelte ihn in die gefährlichsten Händel, denen er endlich nur durch Annahme der Mönchskutte entrann. Er starb am 10. Februar 1778 und lebte noch lange als romantischer Held in Romanen und Novellen fort. Seine Stimme galt für in seltener Weise kräftig, schön und umfangreich, Ausdruck und Vortrag wurden als unübertrefflich herzgewinnend geschildert.

Angelica (sc. *vox*), die Engelstimme, ein der *vox humana* (s. d.) ähnliches Rohrwerk in der Orgel, welches flötenartig klingt und zart intonirt, in den Orgeln älterer Construction nie fehlte, in neuerer Zeit aber nur selten vorkommt. Nach Adlung (Musikal. Gelahrtheit S. 467) soll es vom Orgelbauer Ratz zu Mühlhausen im Elsass erfunden sein.

Angelini, Giovanni Andrea, s. Buontempi.

Angelique (franz.), ein ehedem in Frankreich und England gebräuchliches, jetzt aber veraltetes, lautenartiges Saiteninstrument, einchordig, mit 10 Griffen und 17 diatonisch gestimmten Darmsaiten, welches entweder mit den Fingern gerissen, oder mit einem Griffel geschlagen wurde. Andere, vollkommenere und umfangreichere Instrumente ähnlicher Art haben es längst verdrängt.

Angelo, Pater, Abt zu Ausgang des 14. Jahrhunderts und einer der ersten, wenn nicht gar der erste päpstliche Kapellmeister, unter dem Pontificate Bonifaz' IX. Nähere Berichte fehlen.

Angelo, Bézegui, etwa 1670 zu Rom geboren und als Violinvirtuose weithin berühmt und gefeiert. Als solcher wurde er noch 1734 bei seiner Anwesenheit in Paris bewundert und gepriesen. Zu jener Zeit erlitt er jedoch einen Armbruch, und er sah sich dadurch gezwungen, sich ausschliesslich der tonsetzerischen Thätigkeit zu widmen. Da man seine Instrumentalcompositionen ebenfalls überaus günstig aufnahm, so kam er in die besten Vermögensumstände, in denen er 1750 hochbetagt starb.

Angelo da Picitone wurde kurz nach Beginn des 16. Jahrhunderts in Piccighitone, unweit Cremona, geboren. Anfangs einfacher Franziscanermönch, stieg er bis zum Generalprocurator seines Ordens (1541) auf. Er galt für einen ausgezeichneten Orgelspieler und veröffentlichte eine umfangreiche musikalische Schrift in zwei Abtheilungen und 108 Capiteln, betitelt: »*Fior angelica di musica etc.*« (Venedig 1547), welche u. A. wichtige Abhandlungen über Erfindungen in der Musik, über die Guidoni'sche Hand, über die Kirchentöne, Neumen und Figuralmusik enthält.

Angelo, Heinrich, geboren 11. Septbr. 1820, ein ausgezeichneter Klaviervirtuose, welcher sich in Italien und Deutschland öffentlich hören liess und Bewunderung erregte. Seine eigenen Compositionen, von denen einige gedruckt wurden, tragen ein naturalistisches Gepräge. Er starb noch jung, am 25. Januar 1844, zu Triest.

Angelo, Michael, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts in Bologna geboren, trat als Castrat in die kurfürstlich bayrische Hofkapelle ein und rückte 1786 zum ersten Sänger des Hoftheaters zu München auf. Sein Todesjahr war nicht zu ermitteln.

Angeloni, Luigi, im J. 1758 zu Frosinone im Kirchenstaat geboren, beschäftigte sich zwar literarisch mit Musik, mehr aber noch mit politischen Umtrieben, für welche er nach Ausbruch der französischen Revolution im Kirchenstaat den Boden bereitete. In Folge dessen wurde er nach der französischen Occupation unter General Championnet Mitglied der republikanischen Regierung in Rom, musste aber vor den Siegen der Reaction nach Paris flüchten. Dort betheiligte er sich an der Verschwörung Ceracchi's und seiner Genossen im J. 1801 und wurde desshalb zehn Monate lang eingesperrt. Nach seiner Freilassung wandte er sich journalistischen und schriftstellerischen Arbeiten zu, und für die Musik wurde seine Schrift »*Sopra la vita, le opere ed il sapere di Guido d'Arezzo*« (Paris 1811) wichtig, indem der biographische Abschnitt sehr gewissenhafte und sorgsame Untersuchungen enthielt, während für den kritischen A.'s musikalische Vorkenntnisse nicht ausreichten. Im J. 1823 wurde er als Mitglied der Gesellschaft der Carbonari denuncirt und hierauf aus Frankreich verwiesen. Er flüchtete nach London und starb daselbst im hohen Greisenalter im J. 1842.

Angelucci, Angelo, geboren um 1720 zu Neapel, gestorben ebendaselbst 1765, war einer der rührigsten und bedeutendsten Darmsaiten-Fabrikanten, welcher die sogenannten romanischen Saiten zuerst zu allgemeiner Beliebtheit und in Flor brachte. Seine enormen Aufträge gestatteten ihm, Hunderte von Arbeitern zu beschäftigen, die er meist aus den ärmeren Gegenden der Abruzzen zog, so dass man ihn in diesen Landstrichen als wahrhaften Wohlthäter verehrte. Er machte die für diesen Industriezweig folgewichtige Entdeckung, dass die Därme von 7 bis 8 Monate alten Lämmern der Gebirgsstrecken die besten und weit bessere Saiten liefern, als die von Lämmern

ebener Gegenden. Behufs grösserer Ausdehnung des Geschäfts associirte er sich mit den meisten seiner römischen Concurrenten; Aerger, Streitigkeiten und Prozesse waren aber die unangenehmen Folgen seiner weitgehenden Plane. Volkmann's »Italienische Neuigkeiten« decken in ihrem 8. Bande diese Verwickelungen auf, enthüllen manches Geheimniss der Fabrikation, wie es in den Rechtsstreitigkeiten zu Tage trat und erzählen viele interessante Einzelheiten.

Angelus (lat.), Engel, Bote, Abgesandter, uralter Titel der Päpste und Bischöfe als Lehrer und Vertreter der Kirche und der Mönche wegen ihres vorgeschriebenen engelgleichen (ehelosen) Lebens. Im Zusammenhange mit der Grundbedeutung des Wortes heisst *A. Dei* ein Gebet der Katholiken, dessen Abhaltung von Papst Johann XXII. im J. 1326 für den Tag dreimal angeordnet wurde (früh, Mittags und Abends) und das mit den Worten: *A. domini nuntiavit Mariae* (der Engel des Herrn verkündete der Maria) beginnt. Mit demselben hängt der Angelusablass zusammen, in dem König Ludwig XI. von Frankreich für Alle, welche dem Rufe der Glocke zu jenem Gebete die vorgeschriebenen drei Mal Folge leisten würden, Sündenvergebung auf je zehn Tage beim Papste auswirkte. Das Angelusläuten ist in katholischen Ländern die mittelst eines Glöckchens dreimal des Tages gegebene Aufforderung zum Beten des A. Seit dem 14. Jahrhundert war es allgemein, und da für die Betenden ein drei-, zehn-, ja dreissigtägiger Ablass damit verbunden war, wurde dieser Gebetmahnung fleissig genügt. Im höchsten Ansehen steht diese Andachtsübung noch jetzt in den katholischen Ländern Südamerikas.

Angely, Louis, geboren um 1788 zu Berlin, der französischen Colonie daselbst angehörend, ging sehr früh als Komiker zur Bühne und wurde nach einem längeren Wanderleben 1822 Schauspieler und Regisseur bei dem neugegründeten königsstädtischen Theater in Berlin. Hier hatte er als Schauspieler und Verfasser von Singspielen und Possen, die er, meist überaus geschickt, nach französischen Stoffen erst bearbeitete, unerhörte Erfolge, und man konnte von seiner Wirksamkeit erwarten, dass er das französische Vaudeville auf die deutsche Volksbühne verpflanzen, und dass er das deutsche Liederspiel hervorrufen würde. Ueber Anfänge kam es aber nicht hinaus und blieb auch in weiterer Zukunft dabei stehen, denn A. speculirte mit seinen Producten zu sehr auf den gesunkenen Geschmack und die Bewusstlosigkeit des grossen Publicums, das er genau kannte, als dass er absichtsvoll an die Hebung und Verbesserung der leichten lyrisch-dramatischen Gattung gegangen wäre. So zeigen seine »Sieben Mädchen in Uniform«, seine »Reise auf gemeinschaftliche Kosten«, sein »Fest der Handwerker« wohl die Keime, aus denen sich diese Richtung hätte entwickeln können, dieselben erscheinen aber überwuchert von dem Unedlen und Unstatthaften. In dieser Weise ist er eher als der Begründer der Berliner Localposse anzusehen, welche durch Kalisch und Weyrauch später sich noch mit Glück hielt und immer mehr Boden fasste, darnach aber in jämmerlicher Weise versumpfte und verflachte und zum Abschaum der Theaterliteratur wurde. Nach fast beispiellosen Erfolgen zog sich A. als Hôtelbesitzer 1830 in das Privatleben zurück und starb zu Berlin am 16. Nov. 1835. Seine Vaudevilles erschienen 1828 und 1829 in zwei Bänden.

Angemessen bezeichnet das richtige Verhältniss, in welches die verwendeten Mittel zu einer darzustellenden Idee gebracht werden, sodass sie weder zu viel noch zu wenig geben. Wie in melodischer Beziehung unnöthiger Flitter und um ihrer selbst willen geschaffene Coloraturen die Einfachheit und Natürlichkeit als Haupteigenschaften des Angemessenen aufheben können, so in harmonischer der Schwulst und die gesuchte Modulation. Am meisten werden aber in der Instrumentation die Grenzen des Angemessenen überschritten, indem der heutige Reichthum und die Verwendungsfähigkeit des Orchesters nur zu häufig den klaren Blick des Tonkünstlers verwirrt und trübt und nicht selten entweder zur Ueberladenheit, oder zur Bedeutungslosigkeit verleitet. — A. in der Verwendung als Vortragsbezeichnung wird durch das italienische *giusto* wiedergegeben, und in dieser Bedeutung ist z. B. das häufig gebrauchte *Tempo giusto* die dem Charakter des so überschriebenen Stücks entsprechende, dem richtigen Ermessen des Vortragenden anheimgestellte Bewegung.

Angenehm ist im Allgemeinen das, was ein Gefühl der Lust und des sinnlichen

Wohlbehagens erregt. Tiefe Ideen, heftige Leidenschaften, kunstvolle Durchführungen und Darstellungen gehören nicht in das Reich des Angenehmen, da es sich immer nur auf die niedere Sphäre des Sinneneindrucks bezieht, auch unter allen Umständen nur subjectiv ist, indem das, was dem Einen angenehm, dem Anderen im höchsten Grade unangenehm erscheinen, oder das, was uns unter besonderen Umständen angenehm, bei veränderten Umständen unangenehm sein kann. Das Angenehme fordert einen leicht fasslichen Inhalt und eine leicht anschauliche Form, welche eine wohlgefällige Erregung der Empfindung hervorruft und dadurch im höheren Sinne eine Befriedigung des guten Geschmacks hervorruft. Durch die Unmittelbarkeit, mit welcher die Empfindung des Angenehmen oder Unangenehmen sich uns aufdrängt, grenzt es nahe mit dem Schönen zusammen, und für viele Menschen hat in der That der Genuss des Schönen nur die Bedeutung des Angenehmen. Dennoch unterscheidet sich das Schöne, auch schon da, wo es die höchsten Interessen des geistigen Lebens nicht zugleich in sich schliesst, von dem Angenehmen durch die Möglichkeit, über Das, was eigentlich gefällt, sich Rechenschaft zu geben, während das Angenehme immer nur subjectives Gefühl bleibt, daher auch der Streit über das Angenehme sich nicht durch allgemeine Prinzipien entscheiden lässt, während die Untersuchung des Schönen sich in der Aesthetik (s. Philosophie der Kunst) zu einer Wissenschaft ausgebildet hat. Psychologisch betrachtet gehört das Angenehme zu den dunkelsten Erscheinungen des geistigen Lebens und würde kaum in die Kategorie der musikalischen Begriffe zu rechnen sein, wenn es sich hier nicht durch eine Verwechselung mit »wohlgefällig« und »anmuthig« eingebürgert hätte. In diesem Sinne ist man denn allerdings berechtigt, auch von Anforderungen gegenüber einem Tonwerke zu reden, in dem das Angenehme herrschend sein soll. Ein solches verlangt von seinem Componisten in der Melodik leicht fassliche Tonverbindungen gefälligen Inhalts, in der Harmonik ungezwungene einfache Fortschreitungen und im Rhythmus eine übersichtlich geordnete, das Ohr wohlgefällig berührende Bewegung. Auch in der Dynamik dürfte jeder grelle Wechsel der Stärkegrade und Gegensätze, wie auch im Uebrigen Alles zu vermeiden sein, was dem Künstlichen nahe kommt. Das Innehalten solcher Grenzen ist keineswegs leicht, da ein so angelegtes Tonwerk, wenn es nicht zugleich das Product eines guten, gebildeten Geschmacks ist, leicht in das Bereich des Flachen, Platten und Vulgären fällt, wohin die Kunst niemals gerathen sollte. — A. als Kunstwort wird italienisch durch *gradevole* ausgedrückt.

Anger, Louis, wurde am 5. Septbr. 1813 zu Andreasberg im Hannöverschen geboren und war der Sohn eines Bergmanns. Anlage und Liebe zur Musik trieben ihn, bei einem alten Organisten seines Geburtsortes im Klavier- und Orgelspiel einige Ausbildung zu suchen, worauf er sich seit seinem sechszehnten Jahre in Clausthal, wohin sein Vater versetzt worden war, selbst weiter zu fördern suchte. Endlich, 1833, durfte er nach Weimar gehen und den Unterricht J. N. Hummel's im Klavierspiel und den Töpfer's in der Composition geniessen, wodurch er befähigt wurde, sich bereits 1836 als tüchtiger Musiklehrer in Leipzig niederzulassen. Im J. 1842 wurde er als Organist an die St. Johanniskirche nach Lüneburg berufen und erwarb sich um das Musikleben dieser Stadt grosse Verdienste, indem er als Dirigent der Abonnementsconzerte und des dortigen Gesangvereins die edle Richtung der Kunst pflegte und selbst manches Grosse und Bedeutende schuf, so eine Conzertouvertüre in *Cmoll,* eine Cantate »Christnacht«, Text von Platen, für Soli, Chor und Orchester, und einige Orgelfugen. Diese Werke, so wie Chor- und einstimmige Lieder sind auch im Druck erschienen.

Angermann, lebte um das J. 1740 als Organist in Altenburg und wird von Mattheson in seiner »Musikalischen Ehrenpforte« den ausgezeichnetsten Componisten seiner Zeit beigezählt.

Angermann, Friedrich, Sohn des Rectors in Wusterhausen an der Dosse, liess sich im J. 1844 in Berlin nieder und wurde daselbst Gesanglehrer an der königl. Realschule, auch Lehrer für Stotternde. Sodann errichtete er ein Institut für Operngesang, mit welchem er seit 1849 öffentlich Proben von den mit seinen Schülern gewonnenen Resultaten ablegte. Gegen das Ende seines Lebens wandte er sich nach

Frankfurt a. O., wo er am 13. März 1856 starb. A. hat sich in rationalistischer, selbstdenkender Weise mit der Gesanglehre beschäftigt und in zahlreichen Journalartikeln in beiden Berliner Musikzeitungen (1847 bis 1856) manchen trefflichen Wink gegeben. Seine Lautlehre erschien sogar in zweiter Auflage (Berlin 1850, Reimer). Auch in der Composition von Liedern hat er sich versucht.

Angermeyer, Johann Ignaz, wurde am 30. April 1701 zu Bilin in Böhmen geboren und bildete sich zu einem ausgezeichneten Violinvirtuosen aus. Im J. 1723 wurde er in die kaiserl. Hof-Musikkapelle in Wien berufen und gehörte mit zu den bei der Krönung Kaiser Karls VI. nach Prag berufenen Elitemusikern. Er hat viele für die damalige Zeit werthvolle Violinconzerte geschrieben, welche aber nicht im Druck erschienen sind, und ist am 23. Febr. 1732 zu Wien gestorben. — Derselbe Name tritt uns noch wiederholt in ähnlichen Stellungen und ebenfalls in Wien entgegen und die Inhaber desselben sind desshalb wohl aus einander zu halten. Es sind dies: Joseph Angermeyer, geboren 1656, gestorben am 18. Juli 1712 als k. k. Hof- und Kammermusiker in Wien. — Gotthard Angermeyer, geboren 1667, gestorben 14. April 1745, ebenfalls als k. k. Hof- und Kammermusiker in Wien. — Joseph Angermeyer, geboren am Ausgange des 18. Jahrhunderts, ein vortrefflicher Violaspieler. Im J. 1823 wurde er k. k. geh. Staatsrathsconcipist und ausübendes Mitglied des Musikvereins in Wien und starb ebendaselbst 1846 als k. k. Staatsrathssecretär.

Angerstein, Johann Karl, war um 1780 Organist in Stendal und seit 1788 Pfarrer zu Bretkow bei Stendal. Er galt für einen trefflichen Klavierspieler und Componisten für dieses Instrument. Von ihm ein wichtiges, gut geschriebenes Werk mit Kupfertafeln: »Theoretisch-praktische Anweisung, Choralgesänge nicht nur richtig, sondern auch schön zu spielen« (Stendal, 1800).

Angiolini, Carlo, 1754 in Mailand geboren, ein hervorragender Sänger, welcher im J. 1808 als Kammersänger in Dresden starb.

Angiolini, Gasparo, ein berühmter Choreograph des vorigen Jahrhunderts, welcher seine pantomimischen Tanzdramen nicht blos mit vielem Geschick erfand und poetisch anzulegen wusste, sondern meist auch eine anerkannt werthvolle Musik dazu selbst schrieb. Geboren in Mailand, kam er zuerst als k. k. Balletmeister nach Wien, und 1760 in derselben Eigenschaft nach St. Petersburg. Er kehrte endlich nach Italien zurück, längere Zeit in Mailand und Rom verlebend, welche beiden Städte ihn mit massenhaften Aufträgen für ihre Bühnen beehrten. Auf der ganzen Halbinsel war er gefeiert und seine Ballete wurden noch lange hinaus nicht von den italienischen Theatern verdrängt. Sein Todesjahr ist eben so wie sein Geburtsjahr unbekannt. Für seine hohe Bildung spricht das vertraute Verhältniss, welches Metastasio, Voltaire und Rousseau mit ihm unterhielten, für seine künstlerische Intelligenz seine »*Lettere al Signor Noverre sugli Pantomimi*«, so wie seine »*Riflessioni sopra l'uso de programmi ne' Balli Pantomimi*«.

Angiolini, Giovanni Federigo, ein hervorragender Klavierspieler des vorigen Jahrhunderts, um 1760 zu Siena geboren, auf Reisen durch Italien trefflich ausgebildet und von leicht gestaltender Phantasie, Kühnheit und Feuer der Production. Mit diesen Eigenschaften kam er 1784 nach Deutschland, wo sein vorangegangener Ruf sich wesentlich vergrösserte. Ein längerer Aufenthalt in Berlin, 1787 bis 1791, verlieh seinen bisherigen Vorzügen noch einen edlen, schönen Ausdruck und eine gediegene Vortragsmanier, welche auch seine Compositionen würdiger und interessanter gestalteten. Er ging nun nach St. Petersburg, kehrte 1797 nach Deutschland zurück und erntete als Virtuose, wie als Tonsetzer überall reichliche und verdiente Lorbeern. Als letzterer hat er zahlreiche Instrumentalstücke für Klavier, Harfe, Flöte, auch zwei Quartette für Flöte, Violine, Viola und Violoncell geschrieben, welche zu damaliger Zeit mit Recht überaus beliebt waren, da sie sich durch zarte, seelenvolle Melodik und reiche, gewählte Harmonik auszeichnen. Sein Todesjahr ist unbekannt; zuletzt wird er im J. 1812 aus Italien als noch lebend aufgeführt.

Angiolini, Orazio, wird zu Ende des 16. Jahrhunderts als einer der ausgezeichnetsten italienischen Orgelspieler genannt. Näheres ist von ihm nicht mehr bekannt.

Anglaise (franz., engl.: *country-dance*), der ursprüngliche sogenannte Contretanz, englischer Tanz und Tanzmelodie von lebhaftem, heiteren und streng markirten Charakter und rascher Bewegung, bald im $^2/_4$-, bald im $^6/_8$-Tact. Er besteht aus zwei, drei oder vier Reprisen, deren jede acht Tacte hat und zweimal wiederholt wird und bildet gewöhnlich vier Touren, welche der Ecossaise (s. d.) ähnlich sind. In dieser Art ist er aus dem älteren französischen *Rigaudon* entstanden, aber allmälig einfacher geworden. Mattheson, zu dessen Zeit dieser Tanz in der grössten Mannigfaltigkeit blühte, sagt darüber u. A. in dem »Kern melodischer Wissenschaften« S. 117 u. ff.: »Die Haupteigenschaft der A. ist der Eigensinn, doch von ungebundener Grossherzigkeit und edler Grossmuth begleitet«. Er theilt sie in drei Classen: a. die Countrydances, Tänze, die unter dem Landvolke gebräuchlich sind, so wie die Hops-Angloisen, welche aus Touren und Schritten bestehen. b. Die Ballads, abgeleitet von *ballet*, in England aber eigentlich melismatische Oden oder Lieder mit vielen Strophen, die zwar eigentlich zum Singen gesetzt sind, doch, wie die französischen Vaudevilles, auch zum Spielen und Tanzen gebraucht werden. c. Die Hornpipes, schottischer Abkunft, im Tripletact stehend, »haben bisweilen so etwas Ausserordentliches in ihren Melodien, dass man denken möchte, sie wären von den Kapellmeistern am Norder- oder Süder-Pol verfertiget worden. Wer sie indessen zu untersuchen die Mühe nehmen, und was er daraus begriffen, zu rechter Zeit wohl anwenden will, wird auch davon seinen Nutzen ziehen können«. — A. heisst auch ein Charaktertanz, den die französische Tanzkunst aus Zügen des englischen Nationaltanzes componirt hat. Er wird gewöhnlich von einem einzelnen Tänzer in der Tracht eines Seeoffiziers, der eine Gerte auf mannigfache Weise hält und balancirt, ausgeführt. Die Tanzschritte sind zum $^2/_4$-Tact marschartig, kurz und kräftig.

Anglé, Honoré François Marie l' (auch Langlé geschrieben), wurde im J. 1741 zu Monaco geboren, studirte acht Jahre hindurch auf dem *Conservatorio della pietà de' Turchini* zu Neapel, namentlich bei Cafaro, und ging einige Jahre hindurch als Musikdirector nach Genua. Im J. 1768 liess er sich in Paris nieder, wo er Gesang, Klavierspiel und Composition lehrte, auch einige seiner Arbeiten im *Concert spirituel* zur Aufführung brachte. Alles dies hatte zur Folge, dass er als Professor des Gesanges an der von Baron Breteuil gegründeten *Ecole de chant et de déclamation* und später an dem neugegründeten Conservatorium für die Harmonielehre und als Bibliothekar angestellt wurde. Im J. 1802 zog er sich auf sein Landgut bei Paris und ins Privatleben zurück und starb daselbst am 20. Septbr. 1807. Als Gesanglehrer gerühmt, leistete er weder als Componist, noch als Theoretiker Bedeutendes, wiewohl er auf beiden Gebieten nach Ruhm strebte. Von seinen acht Opern ist eine »*Corisandre*« im J. 1791 in Paris, aber ohne Erfolg, aufgeführt worden; gleiches Schicksal hatten sechs seiner Sinfonien für Harmoniemusik, und eine Trauermusik auf den Tod Lavoisiers, 1796, gefiel nur der besonderen Umstände wegen. An Schriften hinterliess er eine »*Méthode de chant*«, eine »*Nouvelle Méthode pour chiffrer les accords*« und ein »*Traité de la fugue et de l'harmonie*«.

Anglebert, Jean Henri **d'**, Kammer-Klavierspieler König Ludwigs XIV., gab 1689 zu Paris einen Band Klavier- und Orgelcompositionen heraus, in welchem sich einerseits Arrangements mehrerer Lully'scher Instrumentalstücke, andererseits Fugen und Sätze im vierfachen Contrapunkte seiner eigenen Composition befinden, die ihn als einen der kenntnissreichsten und satzfestesten Orgelcomponisten seiner Zeit bekunden.

Angleria, Camillo, ein Franziscanermönch aus Cremona in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, welcher um so mehr den Ruf eines hervorragenden Musikers hat, als er für einen Schüler des Claudio Merula da Correggio gilt. Von ihm: »*Regole del Contrappunto e della musicale Composizione*« (Mailand 1622).

Anglesi, Dominico, ein zu Anfang des 18. Jahrhunderts in Diensten des Cardinals Johann Karl von Toscana stehender italienischer Musiker, von dem 1729 zu Florenz eine Oper »*La serva nobile*« aufgeführt worden ist.

Angoscioso, auch *angosciosamente* und *angoscevole* (ital.), Vortragsbezeichnung in der Bedeutung ängstlich, angstvoll; *con angosciamento*, mit Aengstlichkeit.

Angri, Helena, geboren 14. Mai 1824 auf der Insel Corfu, studirte den italienischen Gesang bei Taglioni und Doglia und wurde 1842 an der italienischen Opernbühne in Lucca engagirt, von wo aus sie als gefeierte Sängerin an das Scalatheater nach Mailand ging. Als Primadonna der italienischen Hofoper kam sie hierauf nach Wien, sang sodann seit 1849 in Paris und London und feierte überall grosse Triumpfe, eben so auf einer Kunstreise nach Schottland und Irland, welche sie mit dem Violinvirtuosen Ernst unternahm. Wenn mit der Zeit auch ihr Stern mehr und mehr erblich, so behauptete sie doch noch vor Kurzem ihre Partien an verschiedenen grossen italienischen Wanderbühnen des Auslandes mit Umsicht und Erfolg.

Angrisani, Karl, um 1760 zu Reggio geboren, erfüllte als Sänger die italienischen Bühnen mit seinem Rufe und liess sich endlich in Wien als Gesanglehrer nieder, als welcher er noch in den beiden ersten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts mit grossem Erfolge thätig war. Von ihm existiren vortreffliche, zugleich schön und fliessend componirte Uebungsstücke unter dem Titel: »*Sei Notturni a tre voci, Soprano, Tenore e Basso con accompagnamento di Cembalo*«.

Angstenberger, Michael, geboren 2. Januar 1717 zu Reichstadt in Böhmen, wurde Altist an der Kreuzherrnkirche in Prag und studirte mit Fleiss die geistliche Musik, namentlich die Lotti's. Da er sich jedoch der Theologie gewidmet hatte, so trat er in den Kreuzherrnorden, war von 1743 bis 1768 Kapellan, sodann Dechant in Karlsbad und hierauf endlich Commendator an St. Karl zu Wien, wo er am 15. Mai 1789 starb. Seine damals viel aufgeführten und gern gehörten Kirchenmusiken im Style Lotti's sind Manuscript geblieben.

Angusta (lat.), eng, gewöhnlich in Verbindung mit *tibia*, in der Bedeutung einer eng mensurirten Pfeife, findet sich in den Registern älterer Orgeln (s. Orgel).

Anhalten, in der Bedeutung: die Bewegung nach und nach verzögern, wird in der Kunstsprache mit *ritardare* wiedergegeben. In der Bedeutung: einen Ton fortklingen lassen ist diese Bezeichnung uncorrect, wiewohl sie sich auch so findet. Früher gebrauchte man auch die Bezeichnung anhaltende Cadenz für Orgelpunkt (s. d.).

Anhängestock, oder Anhängeplatte im Pianoforte, s. Pianoforte.

Anhang wird oft in der Bedeutung *Coda* (s. d.) gebraucht.

Anima (ital.), die Seele; davon *con anima* seelenvoll, hingebend.

Animato, auch *animando* (ital.), als Vorschrift für den musikalischen Vortrag: beseelt, belebt, frisch. Es findet sich dem beiderseitigen Charakter entsprechend auch oft in der Verbindung mit der Vortragsbezeichnung *Allegro* (s. d.).

Animo (ital.), Geist, Muth; davon *con animo* voll Muth und *animoso* lebhaft, muthig, beherzt, fast gleichbedeutend mit *animato*, aber noch kräftiger und gedrungener zu nehmen.

Animo corde, s. Anemochord.

Animuccia, Giovanni, der Vater des Oratoriums, wurde um das J. 1500 zu Florenz geboren und zählt zu den ältesten und ausgezeichnetsten classischen Meistern Italiens, welche die gelehrte Erbschaft der niederländischen Tonschule zu einer neuen, freien und zeitgemässen Entfaltung brachten. Wie der ältere Nanini und Palestrina war er ein Schüler des berühmten Claudio Goudimel. Mit dem h. Neri befreundet, welcher als Priester zu Rom 1551 Erbauungsstunden eingerichtet hatte, in denen der Gemeinde die heilige Geschichte erklärt wurde, betheiligte sich A. wesentlich und epochemachend bei diesen frommen Handlungen. Er setzte nämlich hierfür vierstimmige, hymnenartige Gesänge, sogenannte *Laudi*, in denen mitunter einzelne Soliloquien mit dem Chor abwechselten. Von dem Betsaale oder *Oratorio* des Klosters, in welchem diese geistlichen Unterredungen stattfanden, stammt die Benennung Oratorium für die in ihren ersten Anfängen daher stammende Kunstgattung her. Das erste Buch der zum Gebrauche bei diesen Erbauungsstunden bestimmten *Laudi* erschien 1565 im Druck, das zweite 1570. A. selbst war im J. 1555 zum päpstlichen Kapellmeister der Peterskirche ernannt worden und versah dieses ruhmreiche Amt bis zu seinem Tode, im März 1571. Seine Arbeiten für die Kirche sind von höchstem, classischen Werth. Sie bestehen in gedruckten vier- bis sechsstimmigen Madrigalen, Motetten und Messen, aber in noch weit mehr ungedruckten Werken, welche sich in der Vati-

canischen Bibliothek finden müssen. Besonders interessant müsste die Veröffentlichung jener Kirchengesänge sein, welche A. 1569 in dem kurzen Zeitraum von fünf Monaten auf Veranlassung des Tridentinischen Concils für den veränderten Ritus der katholischen Kirche schrieb.

Animuccia, Paolo, nach dem kaum anzufechtenden Zeugniss des Zeitgenossen Piccianti in seinem »*Catalogus scriptorum florent.*« *pag.* 143 ein Bruder des Vorigen, welcher wahrscheinlich ebenfalls aus der Musikschule des Goudimel in Rom hervorgegangen ist. Die biographischen Nachrichten über ihn reduciren sich auf Nichts, denn das über ihn Mitzutheilende kann nur aus der Statistik der Amtslisten und seiner Werke erst gefolgert werden. Darnach war er vom Januar 1550 an bis zum J. 1552 päpstlicher Kapellmeister an S. Giovanni im Lateran und zwar als Nachfolger Rubino's, während ihm selbst Bernardo Lupacchini (nicht, wie es vielfach heisst, Palestrina) folgte. A. galt für einen der gewandtesten Contrapunktisten seiner Zeit, und seine Madrigale und Motetten, deren er vier- bis sechsstimmige schrieb, waren ungemein beliebt. Dieselben finden sich zerstreut in vielen, namentlich alten Sammlungen.

Anjos, Dionisio dos, ein vielseitig gebildeter portugiesischer Musiker des 17. Jahrhunderts. Geboren zu Lissabon, trat er ziemlich jung, im J. 1656, in den Orden der Hieronymiten im Kloster Belem, wo er auch am 19. Januar 1709 gestorben ist. Er war ein fertiger Virtuose auf der Gambe und Harfe und ein bedeutender Tonsetzer, wie aus seinen in der Bibliothek zu Belem aufbewahrten Manuscripten hervorgeht. Machado nennt von denselben in der *Bibliotheca Lusit. I,* 704: »*Responsorios para todas as festas da primeira classe*; *Psalmos de vesperas*, *Magnificat*, *Missas, Vilhancicos et Motettes*«.

Ankerts, Ghiselin **d'** (auch, und wohl richtiger, Ghislain Dankerts geschrieben), einer der hervorragendsten niederländischen Contrapunktisten Italiens im 16. Jahrhundert. Er war zu Tholen in der Provinz Zeeland geboren, war sehr jung nach Rom gekommen und wird seit 1555 als Sänger der päpstlichen Kapelle und Camerlengo des Sängercollegiums unter vier Päpsten aufgeführt (Paul III., Marcellus II., Paul IV. und Pius IV.). Von ihm erschienen zwei Bücher »*Madrigali a* 4, 5 *e* 6 *voci*« (Venedig 1559, Gardano). Motetten seiner Composition befinden sich bereits in der Sammlung Salbinger's (Augsburg 1554). Mit Ruhm und Ehren bedeckte ihn aber sein etwa 1556 geschriebener »*Trattato sopra una differenza musicale etc.*«, welcher in der Bibliothek *di Santa Maria in Vallicella* sich befindet und in dem A. in geistvoller und interessanter Weise für das diatonische Klanggeschlecht die Lanze bricht. Als bedeutsames Zeichen einer neuen Richtung der Musik war nämlich 1551 zwischen Nicola Vicentino und Vincenzo Lusitano ein heftiger Streit entstanden über die Vorzüge des diatonischen vor dem chromatischen und enharmonischen Klanggeschlechte, welches letztere Vicentino auf den damals üblich gewordenen sogenannten modernen Contrapunkt angewendet wissen wollte. Seine Versuche dazu waren allerdings noch linkisch und ungeschickt. Die Frage selbst aber erschien wichtig genug, um sie einer reiflichen Erörterung und competenten Entscheidung zu unterwerfen, wesshalb A. und Bartolomeo Escobedo zu Schiedsrichtern ernannt wurden. A. entschied sich nun in oben genanntem Tractat mit überzeugender Schärfe und gewandter Dialektik für Lusitano, welcher für ausschliessliche Verwendung des diatonischen Klanggeschlechts gekämpft hatte. — Uebrigens ist Ghiselin d'A. nicht mit dem älteren Kirchencomponisten Johann Ghiselin zu verwechseln, von welchem Letzteren sich ein Buch Messen unter den Drucken des Petrucci (Venedig 1513) befindet.

Anklong ist ein indisches Schlaginstrument, das, wenn es in regelrechter Weise gehandhabt wird, selbst melodisch wirken kann, vorausgesetzt, dass man es nicht in nächster Nähe hört. Dies Instrument wird aus dem in Ostasien zu allen Kunst- und kleinen Bauwerken fast unentbehrlich gewordenen Bambus gefertigt. Zwei Rohre dieser Pflanze, deren hohle Stengel oft einen Durchmesser von 0,2 Meter erlangen, von verschiedenem Durchmesser gehören stets zusammen zu einem Instrumente und befinden sich, durch eine an jedem Bambuskörper gelassene Verlängerung, in lockerem Zusammenhange mit einem dritten Bambusstück, das, einen viel geringeren Durchmesser habend, den Fuss des Instrumentes bildet. Diese Bambuskörper werden durch

ein darum befindliches Gestell von Bambusstreifen aufrecht und von einem durch ein Bohrloch, welches im oberen Theile des Bambuskörpers angebracht ist, geführten Stock locker zusammengehalten, damit die beiden grösseren Bambuskörper beim Schütteln sich bewegen, jedoch nicht umfallen können. Zwei solche zu einem Anklong gehörigen Bambuskörper haben nun eine feste Stimmung, welche dadurch hervorgebracht wird, dass man an einer Seite solchen Körpers ein Stück des Rohres herausschneidet, etwa so, wie man den letzten Federschnitt bei einer Gänsefeder ausführt. Je tiefer dieser Schnitt geführt wird, um so kleiner wird der Bambuskörper werden müssen und um so höher der durch diesen Körper erzeugte Ton; beide Körper richtet man nun so ein, dass sie die Quintenstimmung erhalten. Diese Einrichtung scheint auf eine Kenntniss des ersten Obertones (s. Akustik d. Alt., Chinesische Musik, Kin etc.) hinzudeuten, und würde, wenn man über das Alter dieses Instrumentes sichere Nachrichten erhalten könnte, vielleicht mit zur wesentlichen Kenntniss der indischen Musik insbesondere, so wie des inneren Zusammenhanges der asiatischen Musiksysteme der Alten überhaupt beitragen können. Solcher Instrumente pflegt man bei jeder festlichen Gelegenheit immer sechs anzuwenden, und zwar mit Bambuskörpern von verschiedener Stärke, so dass die Eigentöne der einzelnen grösseren oder kleineren Bambus die Stufen einer Tonleiter vertreten; zum Spielen eines jeden Instrumentes dieser Art wird ein besonderer Mann, der in freier Hand zu bestimmten Zeiten und in vorgeschriebenem Tacte dieselben schüttelt, verwendet. Die Geschicklichkeit der Spieler entscheidet hauptsächlich über das melodische Sichgeltendmachen dieser Tonwerkzeuge, und es gehört vielleicht zu keinem anderen Instrumente so viel Gehör und Talent als zur Behandlung des Anklong, da jeder einzelne Spieler gerade das Instrument, welches in seinen Händen ist, in dem Momente schütteln muss, wo es ausser der rhythmischen auch eine melodische Wirkung erzielt. B.

Ankteriasmos (griech.), eben so wie Infibulation (s. d.) ein gewisser Verband, welcher die nämliche Wirkung auf die männliche Stimme wie die Castration zur Folge hatte. S. auch Castrat.

Anlage im weiteren Sinne ist die Elementarform eines Daseins, im engeren Sinne dagegen das schon in der Elementarform eines lebendigen Wesens, insbesondere eines Menschen, gegebene Vermögen zu einer bestimmten Thätigkeit, welche dem betreffenden Subject zugleich Bedürfniss ist. Die A. in diesem letzteren Sinne ist angeboren und liegt daher stets in der Beschaffenheit des Körpers, und ganz besonders in der Beschaffenheit des Nervensystems; denn dieses Organ ist es ja, welches durch seine Gegensätze, die sensiblen und die motorischen Nerven, nnd durch das Gehirn, als das Centrum dieser beiderlei Nerven, die Elementarform des Menschen ausmacht, und von dessen Beschaffenheit die verschiedene Entwickelung des Bewusstseins und die verschiedene Thätigkeit desselben abhängig ist. Um die Richtigkeit dieser Behauptung einzusehen, muss man sich vorerst über den Hergang des Bewusstwerdens klar zu werden suchen. Dass wir ein Bewusstsein haben, nicht weil etwa eine bewusste Seele in unserem Körper Wohnung nähme, um ihn nach unserem Tode wieder zu verlassen, sondern weil und inwiefern wir uns der Eindrücke bewusst geworden sind, welche durch die Aussenwelt an unseren Sinnesnerven und durch diese an dem Gehirn vollzogen wurden: das darf heute wohl als allgemein bekannt und anerkannt vorausgesetzt werden. Hinzuzufügen ist nur, dass es zu dem Bewusstwerden ausser den durch die Aussenwelt bewirkten Eindrücken noch einer gegenwirkenden Selbstthätigkeit des Subjectes bedarf, und dass während derselben das Gehirn zu höherer Form sich gestaltet, um dadurch für feinere Eindrücke und feinere Thätigkeit geschickt zu werden und bei letzterer wiederum zu noch höherer Form, und so fort und fort zwischen Leiden und Handeln zu immer höherer Form sich weiter zu gestalten. Eben dieses Leiden und Handeln des Subjectes oder seines Centralorgans, des Gehirns, ist das Bewusstwerden, und die dadurch erlangte Form ist das Bewusstsein. Das Bewusstwerden und das Bewusstsein ist daher nichts Anderes als die Lebensform des Centralorgans des Subjectes und folglich auch die Lebensform des Subjectes selbst. Als solche beginnt es nicht, wie wir anzunehmen gewohnt sind, nach der Geburt des Subjectes, sondern

hat schon da begonnen, wo wir von einem ersten Anfang des Subjectes nur sprechen können. Es entwickelt sich von da aus als eine Kette von vielen Acten des Bewusstwerdens, deren Glieder genau dieselbe Wesenheit aufzeigen, so dass wir uns an einzelnen Gliedern, wie wir sie aus der ganzen Kette herausgreifen, sehr wohl eine genügende Anschauung über das Wesen des Bewusstseins bilden können. Wann und wo nämlich ein Act des Bewusstwerdens nur stattgefunden haben mag, überall musste von Aussen auf das Subject eingewirkt worden sein und überall hatte es einer gegenwirkenden Selbstthätigkeit des Subjectes bedurft. Die nächste Frage nun würde sein, worin diese gegenwirkende Selbstthätigkeit des Subjectes bestehe, worauf zu antworten: darin, dass sich das Subject der nämlichen Einwirkung aussetzt, durch welche es erschüttert worden ist und soeben noch beunruhigt wird. Wenn wir z. B. bei einem Spaziergang durch irgend Etwas in einem unserer Sinne erschüttert werden, so unterlassen wir nicht, uns nach der Quelle der Erschütterung hinzuwenden, uns also absichtlich der nämlichen Einwirkung auszusetzen und uns dadurch zu beruhigen. Die Erfahrung lehrt, dass wir ohne dieses Hinwenden, ohne das sogenannte Aufmerken, mit Bewusstsein weder sehen noch hören, sondern nur beunruhigt werden, und dass erst mit der Selbstthätigkeit des Aufmerkens bewusstes Sehen und Hören, also Bewusstwerden, erfolgt. Beruhigung durch Gegenwirkung mittelst des Nämlichen ist also der nächste Zweck, welchen wir nach einer Einwirkung auf die Sinne und auf das Gehirn verfolgen, und Bewusstwerden des betreffenden Eindruckes ist die unausbleibliche Folge, wenn jener Zweck, die Beruhigung durch Gegenwirkung, erreicht wird. Wo wir daher Beruhigung eines an dem Gehirn vollzogenen Eindruckes anstreben, da streben wir auch Bewusstwerden an. Hat z. B. die Nachricht von irgend einem Unglücksfalle unser Gehirn afficirt, so eilen wir entweder an Ort und Stelle des Geschehenen, oder erinnern uns an ähnliche Unglücksfälle und erzeugen auf diese Weise Gegenwirkung durch das Nämliche, um uns dabei zu beruhigen und gelegentlich zu höherem Bewusstsein zu gelangen. Oder hat uns Jemand gekränkt, so gehen wir entweder hin, zanken mit ihm und lassen uns noch mehr kränken, oder bleiben zu Hause und erinnern uns an ähnliche Kränkungen, um uns, wie die Erfahrung lehrt, dabei zu beruhigen und zu höherem Bewusstsein zu gelangen. Oder sind wir durch die Beschreibung einer schönen Gegend erregt, so treibt es uns, dahin zu gehen und uns somit geflissentlich einer gleichen Erregung auszusetzen, um in dieser Selbstthätigkeit zu Beruhigung und zu höherem Bewusstsein zu gelangen. — Ein jedes solches höheres Bewusstsein, wie es in Folge selbstthätiger Gegenwirkung entstanden ist, nennen wir eine A n s c h a u u n g, und wahrscheinlich ist, dass dieselbe, weil sie an dem Gehirn haftet, eine Gestaltung des Gehirns im Sinne des Eindrucks ist, welche bei neuen Eindrücken sich umgestaltet, ohne die frühere Gestalt dadurch zu verlieren, und folglich durch die Umgestaltung eine nähere Bestimmung erfährt. Das Sichberuhigen des Gehirns durch Gegenwirkung ist einem Interferenzacte und das Sichgestalten im Sinne des Eindruckes einem Krystallisationsacte zu vergleichen. Da die Bedingungen eines Bewusstseins hiernach sind: Einwirkung von Aussen auf das Subject und selbstthätige Gegenwirkung, so müssen auch Organe an dem Subject vorhanden sein, an welchen sich die Einwirkung von Aussen vollzieht, und andere Organe, durch welche das Subject selbstthätig sich ähnlichen Einwirkungen auszusetzen vermag. Die ersteren dieser Organe sind die Sinnesnerven und die anderen dieser Organe sind die motorischen Nerven, also gerade diejenigen Organe, welche wir oben als die Gegensätze der Elementarform des Menschen bezeichnet haben, und von deren Beschaffenheit natürlich die Entwickelung des Bewusstseins abhängen muss. — Sämmtliche Nerven können nun mehr oder weniger fein und mehr oder weniger arbeitsfähig, d. h. nach einer kürzeren oder längeren Ruhe für einen neuen Eindruck bereit sein. Die sensiblen Nerven vermögen auf Grund ihrer grösseren oder geringeren Feinheit entweder mannigfache oder nur elementare Eindrücke, und auf Grund ihrer grösseren oder geringeren Arbeitsfähigkeit viele oder nur wenige Eindrücke aufzunehmen. Die motorischen Nerven vermögen auf Grund ihrer grösseren oder geringeren Feinheit mehr oder weniger zupassende Gegenaffecte zu beschaffen und dadurch schärferes oder stumpferes Bewusstsein zu bewirken, und auf Grund ihrer grösseren oder geringeren

Arbeitsfähigkeit viele oder nur wenige Eindrücke zu bewussten zu gestalten. Diese Möglichkeit der Beschaffenheit der Nerven kreuzt eine andere. Es können nämlich beiderlei Nerven gleichartig, d. h. in beiden Beziehungen von gleicher Beschaffenheit, oder ähnlich, d. h. in einer Beziehung von gleicher und in der anderen Beziehung von ungleicher Beschaffenheit, oder fremdartig, d. h. in beiden Beziehungen von ungleicher Beschaffenheit sein, und in Folge dieser Eventualitäten ist das ganze Organ und die Thätigkeit desselben einer sehr verschiedenen Beschaffenheit fähig. Wir suchen dieselbe in ihren Hauptzügen durch folgendes Schema übersichtlich zu machen.

A. Die sensiblen und die motorischen Nerven sind gleichartig: *)

Anlage des Genies.

1. Beiderlei Nerven fein und arbeitsfähig: Genie für das Ideelle.
2. Beiderlei N. grob und arbeitsfähig: Genie für das Praktische oder Materielle.
3. Beiderlei N. fein und nicht arbeitsfähig: Beschränktes Genie.
4. Beiderlei N. grob und nicht arbeitsfähig: Dummes Genie.

B. Die sensiblen und die motorischen Nerven sind ähnlich:

Anlage des Talentes.

1. Die sensiblen N. fein und arbeitsfähig, die motorischen fein und nicht arbeitsfähig: Talent für Kunst.
2. Die sensiblen N. fein und nicht arbeitsfähig, die motorischen fein und arbeitsfähig: Talent für Wissenschaft.
3. Die sensiblen N. grob und arbeitsfähig, die motorischen grob und nicht arbeitsfähig: Talent für Unterhaltung oder auch für Nichtsthun.
4. Die sensiblen N. grob und nicht arbeitsfähig, die motorischen grob und arbeitsfähig: Talent zum Erwerben, zum Arbeiten.

C. Die sensiblen und die motorischen Nerven sind fremdartig:

Unglückliche Anlagen.

1. Die sensiblen N. fein und arbeitsfähig, die motorischen grob und nicht arbeitsfähig: Melancholischer Misanthrop.
2. Die sensiblen N. fein und nicht arbeitsfähig, die motorischen grob und arbeitsfähig: Hassender Misanthrop, Selbsthasser, Selbstmörder.
3. Die sensiblen N. grob und arbeitsfähig, die motorischen fein und nicht arbeitsfähig: Schlemmer.
4. Die sensiblen N. grob und nicht arbeitsfähig, die motorischen fein und sehr arbeitsfähig: Betrug, Tücke, Bosheit.

Als werthvollste von allen diesen Beschaffenheiten des Nervensystems muss uns natürlich diejenige gelten, in welcher feinen und arbeitsfähigen sensiblen Nerven auch feine und arbeitsfähige motorische Nerven gegenüberstehen, denn bei solcher Beschaffenheit wird das betreffende Subject nicht nur mannigfache und viele Eindrücke empfangen, sondern dieselben auch in hoher Anzahl als scharf gewusste besitzen, wird also nicht nur durch ein tiefes und reiches Gemüth, das ist die Summe der unbewussten Eindrücke, sondern auch durch einen grossen und klaren Geist sich auszeichnen. Wir nennen ein so beschaffenes Subject ein Genie für das Ideelle oder auch kurzweg Genie. — Etwas weniger werthvoll, weil weniger umfassend, dürfte uns diejenige Beschaffenheit des Nervensystems erscheinen, in welcher groben und arbeitsfähigen sensiblen Nerven auch grobe und arbeitsfähige motorische Nerven gegenüberstehen, denn bei solcher Beschaffenheit wird das betreffende Subject zwar auch viele, aber

*) Die Beschaffenheit der Nerven tritt auch an der Peripherie des Körpers zu Tage. Mit feinen und arbeitsfähigen sensiblen Nerven nämlich correspondirt eine feine und elastische Gestalt der Sinnesorgane, namentlich der Augen und Ohren, und mit feinen und arbeitsfähigen motorischen Nerven eine feine und elastische Gestalt der Bewegungsorgane, nämlich der Hände und Füsse und des Sprachorgans.

nur elementare Eindrücke empfangen, dieselben jedoch in hoher Anzahl als gewusste besitzen. Gemüth und Geist werden daher zwar reich, aber elementarer sein als bei jener vorigen Beschaffenheit des Nervensystems. Wir nennen ein solches Subject ein Genie für das Praktische oder Materielle. — Noch geringer erscheint diejenige Beschaffenheit, in welcher beiderlei Nerven fein und nicht arbeitsfähig sind, denn hierbei muss das Subject zwar mannigfache, aber nicht viele Eindrücke empfangen können, und dieselben nur in geringer Anzahl als gewusste, wiewohl sodann als scharf gewusste besitzen. Gemüth und Geist werden daher zwar tief, aber doch arm dabei sein. Wir nennen ein solches Subject ein beschränktes Genie. — Am geringsten endlich erscheint uns in dieser Gattungsbeschaffenheit des Nervensystems diejenige Specialität, in welcher beiderlei Nerven grob und nicht arbeitsfähig sind, denn hierbei kann das betreffende Subject nur elementare und wenige Eindrücke empfangen, und in geringer Anzahl zu nur stumpf gewussten Eindrücken gestalten. Gemüth und Geist werden also nicht nur elementarisch, sondern auch noch arm dabei sein. Wir nennen ein solches Subject ein dummes Genie oder schlechthin dumm (dass wir auch ironisch den Dummen nicht ein Talent, sondern ein Genie nennen, spricht für die Richtigkeit dieser unserer Unterscheidung zwischen Genie und Talent). — Eine ganz andere Gattungsbeschaffenheit des Bewusstseins entsteht, wenn die beiderlei Nerven nicht gleichartig, sondern nur ähnlich sind, und wir nennen solche Beschaffenheit nicht Genie, sondern T a l e n t. Die Specialitäten desselben sind folgende: 1. Bei einer Beschaffenheit, in welcher feinen und arbeitsfähigen sensiblen Nerven feine aber weniger arbeitsfähige motorische Nerven gegenüberstehen, wird das Subject mannigfache und viele Eindrücke empfangen, aber nur wenige zu gewussten, wiewohl zu scharf gewussten, gestaltet haben, und ein tiefes und reiches Gemüth, aber ein kleineres, wiewohl scharfes Bewusstsein werden die nächste Folge sein. Die Thätigkeit eines solchen Subjectes wird sich daher mit Passion darauf richten, für jene mannigfachen und vielen Eindrücke, welche noch nicht zu Beruhigung und Bewusstsein gelangt sind, entsprechende Gegenwirkung zu suchen, und, weil das Leben die dazu erforderlichen Objecte nicht in genügender Anzahl und Beschaffenheit darbietet, durch die Phantasie künstliche Objecte oder Kunstwerke hervorzubringen, wie sie für die besonderen Zwecke nöthig sind. Wir nennen ein solches Subject ein Talent für Kunst. Dasselbe unterscheidet sich von dem Genie für Kunst dadurch, dass es aus körperlichem oder sinnlichem Antriebe zum Phantasiren und künstlerischen Schaffen genöthigt ist, während das Genie aus freiem Geistes- oder sittlichem Antriebe seine künstlerische Thätigkeit vollzieht, wesshalb wir denn auch an dem Talent eine bisweilen verzehrende Leidenschaftlichkeit, an dem Genie dagegen eine conservirende, die sogenannte »classische Ruhe« zu beobachten Gelegenheit haben. Das Talent ferner zeigt bisweilen für eine bestimmte Kunst eine in hohem Grade schöpferische Phantasie, aber wegen seiner schwächeren motorischen Nerven eine unbedeutende technische Fähigkeit, namentlich wenn die Technik, wie z. B. bei dem Klavierspiel, eine bedeutende Muskelkraft erfordert; das Genie dagegen findet auf Grund seiner arbeitsfähigeren motorischen Nerven in der Technik keine Schranke, und während das Talent seine Gestaltungen nur in grossen Zügen treu und gewissenhaft festhält, die Einzelnheiten aber mit sanguinischer Leichtigkeit behandelt und sich über Uncorrectheiten in diesem Punkte nicht gerade Skrupel macht, ist das Genie nicht nur im Grossen und Ganzen, sondern auch im Einzelnen treu und gewissenhaft und fördert dennoch seine Phantasiegebilde in höherer Anzahl zu Tage, als das Talent. Das Talent ferner ist ungeschickt als Lehrer in der Kunst; denn es kann wegen seines kleineren Bewusstseins nicht genug Gewusstes und am wenigsten gründlich Gewusstes mittheilen, ja dem Lernenden, welcher Gutes und Schlechtes eben nicht zu sondern vermag, nicht einmal Vorbild sein. Das Genie dagegen ist auch zugleich der beste Lehrer; denn sein Thun ist ihm ja in hohem Grade Bewusstsein, und es wird dem Lernenden möglichst Gründliches mittheilen und ihm nur das wirklich Werthvolle als Vorbild darreichen. — 2. Bei einer Beschaffenheit des Nervensystems, in welcher feinen aber weniger arbeitsfähigen sensiblen Nerven feine aber sehr arbeitsfähige motorische Nerven gegenüberstehen, entwickelt sich ein Bewusstsein, welches mannigfache aber nicht viele Ein-

drücke aufgenommen hat, dieselben aber in hoher Anzahl als scharf gewusste besitzt. Das Gemüth wird in diesem Falle tief aber kleiner, der Geist dagegen scharf und gross sein. Ein Subject dieser Art hat also keinen Grund, für die Beruhigung seiner unbewussten Eindrücke Phantasiegebilde nach Art des Talentes für Kunst zu schaffen, denn es hat sich bei ihm erstens nicht ein Uebermaass unbewusster Eindrücke angesammelt und es finden zweitens die neuen Eindrücke, auch wenn sie sehr feine Eindrücke sind, wahlverwandte Berührungspunkte in dem reicheren Geiste solchen Subjectes, und dasselbe wird zupassende Objecte sowohl in seinem Bewusstsein in Gestalt von Gattungsbegriffen, als auch in der Aussenwelt in Gestalt von Thatsachen aufzufinden vermögen, um die nöthige Gegenwirkung und Beruhigung und dadurch höheres Bewusstsein zu erreichen. An die Stelle des Phantasirens von jenem Talent für Kunst wird hier ein Construiren treten, d. h. während jenes Talent seine unbewussten Eindrücke mehr unbewusst zu grösseren Einheiten gestaltete oder phantasirte, wird ein Subject dieser Art seine bereits bewussten Eindrücke, seine Vorstellungen und Begriffe in mehr bewusstem Thun zu grösseren Einheiten oder höheren Gattungsbegriffen gestalten oder construiren. Wir haben es also hier mit einem philosophischen Talent, mit einem Talent für Wissenschaft zu thun, dessen Thätigkeit nicht in der Hervorbringung von Kunstwerken, sondern darin besteht, Probleme zu lösen. — 3. Bei einer Beschaffenheit des Nervensystems, in welcher groben und arbeitsfähigen sensiblen Nerven grobe und weniger arbeitsfähige motorische Nerven gegenüberstehen, muss sich ein Bewusstsein entwickeln, welches viele aber nur elementare Eindrücke aufgenommen hat, und nur wenige derselben als gewusste und nicht einmal als scharf gewusste besitzt. Das Gemüth eines solchen Subjectes wird also reich aber elementar, der Geist klein und nicht scharf sein. Die Thätigkeit eines solchen Subjectes wird daher einige Aehnlichkeit mit der des Talentes für Kunst aufzuzeigen haben, nämlich mit einer gewissen Passion darauf gerichtet sein, die vielen unberuhigten elementaren Eindrücke durch elementare und leicht zu beschaffende künstliche Objecte zu beruhigen, wie z. B. durch oberflächliche Gedichte, oberflächliche Reden, oberflächliche Musik und oberflächliche bildende Kunst, wie dergleichen bei Tagesgelegenheiten und bei einer leichten Conversation recht erwünscht ist. Wir haben es hier also mit einem Conversations-Talent zu thun, und dadurch zugleich, wenn seine Fähigkeit noch auf einer niederen Stufe steht, mit einem Talent zum Nichtsthun. — 4. Bei einer Beschaffenheit des Nervensystems, in welcher groben und weniger arbeitsfähigen sensiblen Nerven grobe aber sehr arbeitsfähige motorische Nerven gegenüberstehen, muss sich ein Bewusstsein entwickeln, welches nur elementare und nur wenige Eindrücke aufgenommen hat, dieselben aber in hoher Anzahl, wiewohl nicht gerade als scharf gewusste besitzt. Das Gemüth eines solchen Subjectes wird also weder tief noch reich, der Geist dagegen zwar auch nicht tief, aber doch verhältnissmässig reich sein. Die Thätigkeit eines solchen Bewusstseins hat keinen Grund, unberuhigte Eindrücke durch Phantasiegebilde zu beruhigen, vermag sie aber auch nicht durch grössere Gattungsbegriffe zu beruhigen, sondern ist darauf angewiesen, niedere Gattungsbegriffe zu construiren, die ihnen entsprechende Aussenwelt aufzusuchen, sich ihrer längeren Einwirkung auszusetzen und so gleichsam von unten auf emporzuklimmen, mit anderen Worten, Materielles zu erwerben und länger zu besitzen. Unstreitig also haben wir es hier mit einem Talent für Erwerb zu thun. — Eine dritte Gattungsbeschaffenheit des Bewusstseins entsteht, wenn die beiderlei Nerven weder gleichartig noch ähnlich, sondern fremdartig beschaffen sind. Wir müssen solche Beschaffenheit als eine unglückliche bezeichnen, weil sie immer unglückliche Menschen zur Folge hat, die höchst wenigen Fälle ausgenommen, wo die Erziehung einige Ausgleichung zu Stande gebracht hat. Die Specialitäten dieser Beschaffenheit sind folgende: 1. Stehen feinen und arbeitsfähigen sensiblen Nerven grobe und weniger arbeitsfähige motorische Nerven gegenüber, so muss sich ein tiefes und reiches Gemüth, aber ein plumper und kleiner Geist entwickeln, welcher solchem Gemüth nicht zu genügen und den vielen und mannigfachen Eindrücken nicht die zupassende Gegenwirkung zu setzen vermag. Ein Subject dieser Art fühlt sich durch sein Gemüth überbürdet, es sieht sich an die Scholle geschmiedet und blickt mit sclavischer Sehn-

sucht nach oben. Der melancholische Misanthrop also ist es, mit welchem wir es hier zu thun haben. — 2. Stehen feinen und nicht arbeitsfähigen sensiblen Nerven grobe und sehr arbeitsfähige motorische Nerven gegenüber, so muss sich ein tiefes aber armes Gemüth und ein plumper aber verhältnissmässig reicher Geist entwickeln. Ein solches Subject vermag die erhaltenen Eindrücke nur oberflächlich zu beruhigen und hat doch so sehr das Bedürfniss, sie tiefer zu beruhigen. Alles, was die construirende Phantasie eines solchen Subjectes an Begriffen herzustellen vermag, reicht doch bei Weitem nicht heran an die Tiefen des Gemüthes. Beide, Gemüth und Geist, strafen sich Lügen, und es entsteht innere Pein, Selbsthass und endlich sogar Selbstmord. — 3. Stehen groben und arbeitsfähigen sensiblen Nerven feine und nicht arbeitsfähige motorische Nerven gegenüber, so muss sich ein elementares aber reiches Gemüth und ein im Vergleich zu diesem Gemüth feiner aber armer Geist entwickeln, und die Thätigkeit eines solchen Subjectes wird darauf gerichtet sein, die vielen unberuhigten elementaren Eindrücke durch fein zupassende Phantasiegebilde zu beruhigen. Wir haben es also mit einem Schlemmer zu thun. — 4. Stehen endlich groben und nicht arbeitsfähigen sensiblen Nerven feine und sehr arbeitsfähige motorische Nerven gegenüber, so muss sich ein armes elementares Gemüth und ein in diesem Gebiet scharfer und reicher Geist entwickeln, und die Thätigkeit eines solchen Subjectes wird darauf gerichtet sein, für die neu herantretenden Eindrücke scharfe aber der elementaren und engsten Sphäre angehörende Gattungsbegriffe zu construiren und die Aussenwelt ihnen gemäss zu gestalten. Betrug, Tücke und Bosheit, wie überhaupt eine Thätigkeit, welche nur im engsten räumlichen und zeitlichen Kreise dem Subject sich nützlich erweist, ist die Erscheinungsart eines solchen Subjectes. Hiermit haben wir gesehen, wie aus einer verschiedenen Beschaffenheit des Nervensystems eine verschiedene Thätigkeit des Subjectes hervorgehen, und wie folglich die Beschaffenheit des Nervensystems uns als Anlage des Subjectes erscheinen muss. Eine grosse Mannigfaltigkeit der Qualität der Anlage hat sich bereits bei dieser Besprechung dargethan. Eine jede solche Qualität aber kann sich nun noch auf verschiedenen Gebieten kundgeben, und wir sehen gar sehr verschiedene Fach-Genies, Fach-Talente und Fach-Unglückliche. Bestimmend für das jedesmalige Fach ist einzig und allein der Umstand, ob die Mehrzahl der Sinneseindrücke namentlich durch den Sinn des Gesichts, oder den Sinn des Gehörs, oder den Sinn des Geschmackes, oder des Geruches, oder des Gefühls aufgenommen werden, welcher der Sinne also der arbeitsfähigste ist. War es z. B. der Sinn des Gesichtes, so wird sich das Genie, das Talent und die unglückliche A. in einem Fache äussern, welches sich namentlich mit der Oberfläche der Dinge beschäftigt, wie z. B. die bildende Kunst, Heilkunst, Krieg, Handel und Gewerbe. War es dagegen der Sinn des Gehörs, so wird sich das Genie, das Talent und die unglückliche A. in einem Fache äussern, welches sich namentlich mit dem Inhalte der Dinge beschäftigt, wie z. B. die Tonkunst, Diplomatie und das Recht. Und war es gleichsehr der Sinn des Gesichts und des Gehörs, so wird sich das Genie, das Talent und die unglückliche A. in einem Fache zeigen, welches sich mit der Oberfläche und dem Inhalte der Dinge gleichsehr beschäftigt, wie z. B. die Poesie, die Staatskunst und die Erziehung (hierbei zeigt sich beiläufig die Verwandtschaft dieser Fächer). Tritt uns nach diesen Darlegungen nunmehr die Frage entgegen, ob und wie die Erziehung von der A. Notiz zu nehmen habe, und worauf ihre Thätigkeit namentlich gerichtet sein müsse, so leuchtet ein, dass es uns nicht in den Sinn kommen kann, die A. verändern zu wollen, denn dies wird bei dem gegebenen Subject eben immer ganz unmöglich sein. Wir behaupten aber, dass Etwas geschehen könne, was in dem Erfolge grosse Aehnlichkeit mit der Veränderung der A. habe. Die A. nämlich entwickelt sich in ihren verschiedenen Richtungen, d. h. die sensiblen und die motorischen Nerven erlangen durch Uebung innerhalb ihrer angebornen Möglichkeit eine immer grössere Fertigkeit, und es lässt sich also eine etwaige Ungleichmässigkeit dadurch vermindern, dass man Anordnungen trifft, nach welchen die einen Nerven mehr geübt werden als die andern, und durch Fertigkeit ersetzen, was die Natur ihnen versagt hat. Diese Anordnungen müssen natürlich im Kindesalter geschehen, denn wenn die Organe die ihnen mögliche Fertigkeit — wofern dies überhaupt denkbar ist —

erreicht haben, so ist von Ausgleichen natürlich nicht mehr die Rede. Erwählt sodann der Jüngling ein Fach, was er immerhin durch den besten seiner Sinne sich anzeigen lassen kann, so tritt er mit einer möglichst gleichmässigen A., also mit der des Genies, in seinen Beruf und er wird hier Höheres leisten, als wenn man nicht die Gleichmässigkeit der A. bis dahin zur Hauptsache gemacht hätte. Unsere Jugenderziehung macht es in diesem Punkte, namentlich wenn der Zögling Künstler werden soll, gerade umgekehrt, und eitle Eltern und Lehrer wollen in dem Kinde schon den Künstler sehen. Die sogenannten Wunderkinder entsprechen daher später nie den gehegten und unter anderen Umständen zugleich gerechten Erwartungen. —

Sprechen wir nun auch noch von der A. nicht zu Etwas, sondern schlechthin von der A. eines Dinges, z. B. eines Musikstückes: Die A. eines Musikstückes muss unserer Definition zufolge die Elementarform des Musikstückes sein, welche unverändert bleibt, wie sich auch das Tonstück entwickeln möge. Die A. eines Musikstückes wird also darüber zu entscheiden haben, in welchem Verhältniss vermöge ihrer Beschaffenheit die Gegensätze, also erster und zweiter Theil desselben, zu einander stehen sollen, ob also ihr Inhalt ein gleichartiger oder ein ähnlicher oder ein heterogener sein solle, folglich gerade so, wie die A. des Subjectes darüber entschied, ob die Beschaffenheit der einander entgegengesetzten Glieder, nämlich der beiderlei Nerven, eine gleichartige, ähnliche oder fremdartige sei. Es werden bei der A. eines Musikstückes die Modulationsordnung und der Rhythmus der Gegensätze diejenigen Beziehungen sein, nach welchen die Gleichartigkeit, Aehnlichkeit und Fremdartigkeit entschieden werden müssen, und es entspricht die Feinheit der Modulationsordnung der Feinheit, und die Lebendigkeit des Rhythmus der Arbeitsfähigkeit der Nerven, und der erste Theil des Tonstückes der sensiblen, der zweite Theil der motorischen Seite des Subjectes. Bei einer bestimmteren A. des Musikstückes wird man sich auch darüber entscheiden, ob der erste Theil desselben nur ein oder zwei Themata enthalten solle, und in welchem Verhältniss sie zu einander stehen sollen. Bei noch bestimmterer A. wird man sich für ein bestimmtes erstes oder zweites Thema entscheiden, es niederschreiben und so die A. durch Niederschreiben der Gegensätze zu einer Skizze machen. Ob man dabei den sogenannten strengen oder den freien Styl zur Anwendung bringen werde, wird Alles Sache der Skizze sein. — Dies also wäre die A. eines Musikstückes, wenn es sich um Composition desselben handelt. Es ist aber auch von einer A. eines Musikstückes zu sprechen, wenn es sich um die blosse Reproduction, um die sogenannte Auffassung desselben handelt, und es würde viel Willkürlichkeit vermieden werden, wenn man der Auffassung immer eine A. derselben vorausschickte. Eine A. dieser Art hat nämlich, wie nunmehr naheliegend genug ist, festzustellen, ob die grössten Gegensätze des Tonstückes, nämlich erster und zweiter Theil, nach Inhalt und Rhythmus in dem Verhältniss des Gleichartigen, Aehnlichen oder Fremdartigen stehen und ob die etwaige Verschiedenheit eine sanfte oder eine grelle oder eine vermittelnde Verschiedenheit sei, um bei der Ausführung die sanfte Verschiedenheit durch sanfte Verschiedenheit der Stärke, die grelle Verschiedenheit durch grelle Verschiedenheit der Stärke und die vermittelnde Verschiedenheit durch vermittelnde Verschiedenheit der Stärke in das rechte Licht stellen zu können. Eine bestimmtere A. hat sodann den ersten Theil in seine Gegensätze zu zerlegen und die nämlichen Fragen wie oben zu beantworten. Noch näher bestimmte A. würde wiederum den ersten der Gegensätze des ersten Theiles in seine Gegensätze zerlegen und in ähnlicher Weise wie oben verfahren. So fort und fort, bis die A. in die specielle Ausführung übergeht. Bei einer solchen auf einer rationellen A. fussenden Auffassung kann es nur Eine, wenn auch gröbere und feinere Auffassung geben, denn man hat ja das Ganze und innerhalb desselben die Einzelnheiten in ihrer Eigenthümlichkeit erfasst, während es bei einer Auffassung ohne rationelle A. zumeist sehr viele Auffassungen giebt, und, wie bekannt, nicht nur solche, welche sich durch grössere oder geringere Feinheit, sondern auch solche, welche sich durch grössere oder geringere Verkehrtheit unterscheiden. Ohne nach den Gegensätzen des Tonstückes zu fragen, erfasst nämlich der Ausführende zumeist nur nach Maassgabe seines Gedächtnisses bald einen, bald zwei, bald drei Tacte u. dergl. und meint in der Wirkung der in solchem will-

kürlichen Abschnitte enthaltenen Töne die in der Composition gedachte Wirkung empfinden zu können. Dass schon dies fast immer unrichtig sein wird, liegt auf der Hand, und dass das Tonstück auf solche Weise durch die Fassungskraft des Ausführenden in viele kleine einander nebengeordnete Stücke zerlegt wird, von welchen der Componist keine Ahnung hatte, ist nicht minder klar. — In Erinnerung an unsere Erklärung des Genies, des Talentes und der unglücklichen A. ist hier noch hinzuzufügen, dass der Ausführende, wenn er ein Genie ist, die Gegensätze des Ganzen und innerhalb desselben die Gegensätze der Einzelnheiten, wenn er dagegen ein Talent ist, nur die Gegensätze des Ganzen und nicht die der Einzelnheiten, wenn er ein Pedant ist, die Gegensätze der Einzelnheiten und nicht die des Ganzen, und wenn er ein unglücklich begabter Mensch ist, Nichts von Allem mit Treue und Hingebung behandeln wird (s. Ausdruck). Wandelt.

Anmuth ist diejenige Eigenschaft, welche angenehm anziehend auf das Gemüth wirkt, vorzüglich aber die Eigenschaft, welche der Gestalt, Bewegung, Miene oder Stimme einer Person zarten Liebreiz und inniges Gefallen verleiht, daher A. vorzugsweise den Frauen beigelegt wird. Lessing erklärt A. als Schönheit in der Bewegung, welcher Ansicht auch Schiller in seiner Abhandlung »Ueber Anmuth und Würde« beitritt. In beiden Anschauungen fehlt ein Hauptmerkmal des Anmuthigen, nämlich das geistige Moment, durch dessen Hinzutreten eben die A. von dem blos Angenehmen sich unterscheidet und über dieses sich erhebt. Ist auch die natürliche, ungezwungene Schönheit das Haupterforderniss der A., so erscheint in dem anmuthigen Gegenstande das Geistige untrennbar von dem Natürlichen und gleichsam zur Natur umgewandelt. Eine Folge dieses Aufgehens des Geistigen in die Natur ist es, dass die A., welche ja mehr der Erscheinung als der Ideenwelt angehört, sich auch vorzugsweise an die Empfindung und die Sinne wendet und auf diese wirkt, weniger auf den Geist. Daher spricht man von anmuthiger Form und Gestalt, weniger von anmuthigen Gedanken, oder verbindet mit den letzteren wenigstens Vorstellungen, welche die Sinne afficiren. Die Idealität ist im Anmuthigen wohl vorhanden, verbirgt sich aber hinter der Form als die das schöne innere Leben bekundende Reinheit der Gestaltung im Ganzen sowohl, wie in den einzelnen Theilen. A. ist darnach, kurz gesagt, der ungezwungene, leichte Ausdruck einer innerlich harmonisch gebildeten Natur, welcher den Herantretenden befriedigt (anmuthet). Sie erweckt in dieser Art das Gefühl einer sanften Neigung, wohl auch beigemischt von jener Rührung, die durch eine mit dem Anmuthigen gern verbundene Vorstellung von Reinheit und Unschuld hervorgerufen wird. Sie erscheint daher als die höhere Potenz des Angenehmen und ist, wie dieses, eben so weit von heftiger Leidenschaftlichkeit, wie von ernster Erhabenheit entfernt, Eigenschaften, welche denn auch ausschliesslich entweder die Leidenschaften entfesseln, oder in staunende Bewunderung versetzen. Das Anmuthige jedoch bändigt einestheils die Leidenschaften und steigert anderentheils die Empfindung höchstens bis zur Rührung. Hieraus ist leicht zu ermessen, wie ein Tonwerk beschaffen sein muss, wenn man ihm A. zuschreiben soll. Wenn an und für sich bereits das Sanfte und Zarte darin seinen Hauptausdruck finden muss, so tritt dies für diesen Gegenstand kunstgemäss zur Erscheinung, wenn die sanfte Verschmelzung der Töne mit zartem Ausdrucke der Empfindungen darin verbunden ist. Leichter, angenehmer Fluss und Rundung in Form und Bewegung müssen hinzutreten, und auch die Ausdrucksmittel müssen entsprechend diesen Erfordernissen sein. In erster Reihe werden die menschliche Stimme und die leicht ansprechenden Blasinstrumente sich am geeignetsten zur Darstellung des Anmuthigen finden lassen, da der lebendige Hauch des Athems die warme und volle Beseelung des Tons erreicht; in zweiter Reihe die Bogeninstrumente, welche, was ihnen in dieser Beziehung abgeht, durch eine leise, allmälig gesteigerte Lebensbewegung mit glücklichster Nüancirung zu ersetzen im Stande sind. Mehr oder weniger unvollkommene Dolmetscher der A. sind aber die Tasten- und Schlaginstrumente und zwar um so mehr, je weniger ihre Construction und Behandlungsweise eine feinere Verwebung und Verschmelzung der Töne zulässt. Ausschreitungen in einem oder dem anderen der erwähnten Erfordernisse verwischen leicht den entzückenden Reiz, welcher wie ein leichter, duftiger Hauch auf den Tonbildern ruhen

soll, die dieses Gebiet betreten. Zunächst alles Künstliche und conventionell Angenommene, als Gegensatz des reinen Gefühls in seinen Naturlauten, welches der Darstellung allein den hohen Grad von Wahrheit verleiht, der unwiderstehlich zum Gemüthe spricht. Sodann das kokette Spiel mit sich selber, welches eben so nahe liegt und den Ausdruck durch die Stadien des Zierlichen und Gezierten bringt, sodass er leicht widerwärtig wirkt, also gerade den entgegengesetzten Eindruck hervorbringt. Wie das Angenehme seine höhere Potenz in der A., so findet die A. ihre höchste Potenz, aber nur nach der sinnlich-äusserlichen Seite hin, in der Grazie. Das Graziöse hat etwas Accentuirtes, ja sogar etwas Herausforderndes und schliesst die Zierlichkeit und Verfeinerung nicht in dem Maasse aus, wie das Anmuthige; es übt nicht blos einen sanften Reiz aus, sondern entfaltet bereits eine Anreizung. Desshalb ist die A. eine Eigenschaft von höherem ästhetischen Werthe, und die Grazie kann nur bedingungsweise als die höchste Vollendung jener gelten. Auch in der Fasslichkeit behauptet die A. die richtige Mitte zwischen dem Angenehmen und Graziösen, da sie, wenn auch nicht so leicht wie jenes und nicht so anreizend wie dieses, so doch um eben so viel tiefer in die Gemüther eindringt. Hierin ist die Ursache zu suchen, dass gewisse Melodien so schnell allgemeine Verbreitung finden, in den Volksmund übergehen und zu Volksmelodien werden.

Anna Boleyn oder **Bullen,** zweite Gemahlin König Heinrichs VIII. von England, die schöne Tochter des Bäckers Thomas B., der nachher zum Grafen von Wiltshire erhoben wurde, ward 1507 zu London geboren und seit ihrem 7. Jahre bis zu ihrem 18. am französischen Hofe erzogen. Sie galt als eine der besten Lautenspielerinnen ihrer Zeit und eben so als eine vortreffliche, kunstgeübte Sängerin. Sie ist die Mutter der Königin Elisabeth von England und starb am 19. Mai 1536, durch ungerechten Prozess im Tower enthauptet.

Anna, Prinzessin von Grossbritannien, Gemahlin des Prinzen Wilhelm von Oranien, Erbstatthalters der Niederlande, galt als die einzige Schülerin Georg Friedr. Händel's und zeichnete sich ebensowohl als Sängerin, wie durch ihre contrapunktischen Kenntnisse aus. Sie starb im Haag am 12. Januar 1739.

Annaburg (früher Lochau genannt), die Pflanzschule von Militärmusikern und Unteroffizieren für die preussische Armee, ist ein Städtchen von 1500 Einwohnern im Regierungsbezirk Merseburg, Kreis Torgau der preussischen Provinz Sachsen. Das dortige Militärknaben-Erziehungsinstitut im Schlosse ist bereits 1762 vom Kurfürsten August III. von Sachsen gegründet und von Preussen 1815 übernommen worden. Mit einem jährlichen Aufwande von 30,000 Thalern werden hier 400 Zöglinge, welche Söhne preussischer Militärpersonen und evangelischen Bekenntnisses sein müssen, vom 11. bis zum Ende des 18. Lebensjahres erzogen, und diejenigen von ihnen, welche musikalische Anlagen zeigen, in der Musikschule mit grosser Fürsorge ausgebildet, um nach ihrem Austritt sofort als Hautboisten beim Heere einzutreten. Die aus A. kommenden Militärmusiker spielen gewöhnlich mehrere Instrumente, zu ihrem Blas- auch noch ein Streichinstrument, und sind in den theoretischen Elementarkenntnissen gründlich unterrichtet. Das Erziehungssystem, aus welchem sie hervorgehen, ist natürlich rein militärisch und wird von Offizieren geleitet.

Annibal, mit dem Beinamen Patavino, ist zu Ende des 15. oder Anfang des 16. Jahrhunderts in Padua geboren und zeichnete sich als hervorragender Orgelspieler in seiner Jugend bereits so aus, dass er, kaum 25 Jahre alt, bereits das Amt eines Organisten an der St. Marcuskirche in Venedig übernehmen konnte, welches als eines der wichtigsten und berühmtesten Italiens nur den bewährtesten Fachmännern anvertraut wurde. Er scheint 1556 gestorben zu sein, da seit diesem Jahre Andrea Gabrieli als sein Amtsnachfolger fungirt. A. galt auch für einen ausgezeichneten Lautenspieler. Seine Beliebtheit und Meisterschaft in der Composition belegen vierstimmige *Cantiones,* fünfstimmige Madrigale und fünf- und sechsstimmige Motetten, welche in Venedig erschienen sind und zum Theil wiederholt aufgelegt werden mussten. Ein treffliches Zeugniss über diesen Meister hat Vincenzo Galilei in seinem »*Discorso sopra la musica*«, so wie in seinem »*Fronimo*« ausgestellt.

Anonner (franz.), stammeln, stottern, stecken bleiben, findet auch

musikalisch in komischen Partien, mehr oder weniger drastischen Effects wegen, Verwendung.

Anora, Giuseppe, ein italienischer Tonsetzer aus Venedig, ist nur als Componist einer Oper »*Don Saverio*« bekannt, welche im J. 1744 in seiner Vaterstadt aufgeführt wurde.

Ansa (latein.), Henkel, Griff, bezeichnet bei den älteren lateinischen musikalischen Schriftstellern das Griffbrett (s. d.) eines Instrumentes.

Ansaldi, Franz, 1785 zu Verceil geboren und von seinem Onkel, dem rühmlichst bekannten Pietro Sessi, zu einem ausgezeichneten Violinisten herangebildet. Er wurde zum portugiesischen Hofkapellmeister ernannt und ging später mit Dom Pedro nach Rio Janeiro. Sein Todesjahr ist unbekannt. Von seinen Compositionen werden namentlich Violinconzerte als von hervorragender Bedeutung hervorgehoben; erschienen ist Nichts.

Ansaldi, Innocenz, geboren zu Piacenza am 7. Mai 1710, ein gründlicher Philologe und Archäologe und als solcher seit 1750 Professor an der Hochschule von Ferrara. Von ihm eine gediegene Abhandlung: »*De forensi Judaeorum buccina*« (Ferrara, 1750).

Ansani, Giovanni (auch mitunter **Anzani** geschrieben), einer der ausgezeichnetsten und berühmtesten italienischen Tenoristen und dabei ein vortrefflich gebildeter Musiker, wurde um die Mitte des 18. Jahrhunderts zu Rom geboren und erwarb seine ersten Lorbeern als Sänger fern von der Heimath, in Kopenhagen, im J. 1770. Mit Ruhm bedeckt, liess er sich 1774 in Holland, sodann in England hören und sein Engagement von 1782 bis 1784 an der Italienischen Opernbühne zu London war eine Glanzzeit für dieses Theater. Im letzteren Jahre kehrte er nach Italien zurück und errang mehrere Jahre hindurch in Florenz seltene Triumphe. Er liess sich hierauf noch an den grössten Bühnen seiner Heimath bewundern und nahm, hoch gefeiert, endlich in Neapel als überaus gesuchter Gesanglehrer festen Wohnsitz, wo er noch 1815 am Leben war. Seine unübertrefflichen Vorzüge als Sänger sollen in einer schönen, hohen und mächtigen Stimme mit stets glockenreiner Intonation und in den Vorzügen eines ausdrucksvollen Vortrags und einer vorzüglichen Gesangschulbildung bestanden haben. Daneben war er ein fertiger Klavierspieler und geschmackvoller, correct und gewandt schreibender Tonsetzer. Eine grosse Oper von ihm »Die Vergeltung des Minos« erschien mit grossem Erfolg 1791 auf der Bühne von Florenz. Ausserdem hat man von ihm treffliche Duos für zwei Soprane, so wie für Sopran und Tenor mit *Basso continuo*.

Ansatz (franz. *Embouchure*) nennt man in der Musik hauptsächlich die Art und Weise, wie ein Musiker beim Spielen eines Blasinstrumentes dasselbe an die Lippen setzt. Für alle Arten Blasinstrumente hat man nur eine allgemeine Regel für den A. derselben, nämlich die: der Spieler muss sein Instrument so vor die Mittelöffnung des Mundes bringen, dass die Luft aus seiner Mundöffnung in ihrem Hauptstrome ungetheilt und in gerader Richtung tonerzeugend wirkt. Je mehr dies der Fall ist, um so mehr liegt nicht allein die Modification des *forte* und *piano* in der Gewalt des Spielers, sondern jede Stärkeschattirung wird auch in ihrer Tonfülle, so weit Luftkraft und Empfindungsvermögen es dem Spieler gestatten, in gefühltem Fortgange erscheinen. Hält jedoch ein Musiker sein Blasinstrument in einem schiefwinkligen A. an den Mund, so steht demselben die Gewalt über seinen tonerzeugenden Luftstrom nur theilweise zu Gebote und seine musikalischen Productionen werden niemals die künstlerische Höhe erreichen können, welche im Vermögen desselben steht. — In sonstiger Beziehung lässt sich über den A. im Allgemeinen fast gar keine Regel aufstellen, da derselbe nicht allein bei jeder Instrumentalgattung, sondern sogar bei jedem Instrumente verschieden ist; ja selbst bei demselben Instrumente, jenachdem der zu schaffende Ton ein höher oder tiefer erklingender ist, kann man bei genauer Beobachtung bemerken, dass der talentvolle Bläser, wenn auch nur in sehr kleinen Veränderungen, des verschiedenartigsten Ansatzes sich befleissigt, um seinem Empfindungsvermögen entsprechende Töne hervorzubringen. Letztere Art des Ansatzes entzieht sich nun gänzlich dem theoretisirenden Bestimmen, indem derselbe zu sehr von

dem organischen Vermögen des Individuums abhängig ist; hingegen über die allgemeine Art des Ansatzes der einzelnen Blasinstrumentgattungen, z. B. der Trompete, Clarinette, Oboe, Flöte u. s. w., giebt es einzelne allgemeine Gesetze, die jedoch in den Artikeln, welche über diese Instrumente selbst berichten, insoweit als die Beleuchtung des Ansatzes derselben von besonderer Wichtigkeit ist, ihre geeignetste Stelle finden, wesshalb hier nur auf die entsprechenden Artikel verwiesen werden möge. — Da der A. eines Instrumentes eigentlich nur der einen zuerst angegebenen allgemeinen Regel nach beschrieben werden kann, welche nach der Eigenheit der besonderen Instrumentgattung zu modificiren ist, sonst aber in jeder Beziehung fast von der Besonderheit des Individuums abhängig ist, so kann jedem angehenden Musiker, der ein Blasinstrument behandeln lernen will, in dieser Beziehung nur empfohlen werden, sich nach den Mittheilungen eines gewandten Spielers dieses Instrumentes umzusehen, da nur hierdurch, begleitet von praktischen Ausführungen, in kürzester Frist ein talentvoller Musiker selbst zu einem guten A. gelangen kann. — Da nun der A. eben von der innigsten empirischen Verschmelzung des organischen und empfindenden Vermögens eines Instrumentisten abhängig ist, so wird auch jede Ursache, die eine dieser Bedingungen unmöglich macht, den A. eines Instrumentisten in gewisser Weise unmöglich machen. Desshalb werden einestheils Musiker, deren zum Blasen eines Instrumentes nothwendige Organe sich nicht in normalem Zustande befinden, diesem Zustande entsprechende Veränderungen an den Tönen, welche sie auf ihrem Instrumente hervorzubringen suchen, erleben; wie anderntheils dieselben, wenn starke Gemüthserregungen u. s. w. deren Empfindungsvermögen nicht gestattet, sich in die zu einem musikalisch schönen Tone zu erzeugen nothwendige Gefühlssituation zu versetzen, nicht solche Leistungen auf ihrem Blasinstrumente zu bieten vermögen, wie sie bei ruhigem Gemüthe und normalem Organismus gewohnt sind. Unter solchen Umständen hört man aus dem Munde solcher Musiker wohl den Ausspruch: ich habe keinen Ansatz, oder: ich habe keinen guten A., indem sie damit auszudrücken beabsichtigen, die Töne, welche ihnen den Umständen gemäss zu erzeugen möglich sind, genügen den Ansprüchen, die sie an sich selbst zu machen gewohnt sind, in keiner Beziehung. — Noch bedient man sich des Ausdruckes »Ansatz« in Bezug auf die Art, wie man einen Ton durch die menschliche Stimme erzeugt; hierüber wird in dem folgenden Artikel ausführlicher gesprochen werden.

Ansatz der Stimme. Ein vielgebrauchter Ausdruck, bei dem aber die Meisten mehr fühlen, was sie darunter verstehen, als dass sie ihn bestimmt zu definiren im Stande wären. Nicht selten wird die Bedeutung desselben auf die Art und Weise eingeschränkt, wie der Sänger den aus der Kehle dringenden »tönenden Athemstrom« in den Mund und nach Aussen gelangen lässt. Der Ansatz (oder auch »Anschlag«) gilt dann in der Regel als gut, wenn der Sänger seinen Athem gegen den harten Gaumen hin oberhalb der Oberzähne strömen lässt, er gilt als schlecht, wenn er sich entweder innerhalb der Mundhöhle zertheilt oder gegen die obere Rachenwand, an den weichen Gaumen oder in die Nase strömt, aus welchen Strömungen die Fehler des Kehl-, Gaumen- und Nasenklanges entstehen sollen. Vgl. Sieber's »Lehrbuch der Gesangskunst« (Magdeburg, Heinrichshofen, 1858), S. 63—74, wo es u. A. heisst: »Soll der Ton ein guter und kunstgerechter werden, so dürfen sich die Tonwellen an keinem Theile der Rachenhöhle, noch am weichen Gaumen, sondern einzig und allein hinter den oberen Zähnen, vorne in der Mitte des harten Gaumens, brechen. Hier findet, wie es die Kunstlehre bezeichnet, der Anschlag des Tones statt. Durch dieses Reflectiren verstärkt, strömt alsdann die zurückprallende Tonmasse in einem schiefen Winkel aus dem gehörig geöffneten Munde und gelangt so, frei von jedem Beiklange, zum Ohre«. Wir haben zunächst zu untersuchen, wie es sich mit der eben erwähnten, gewissermaassen traditionell vererbten »Anschlagtheorie« verhält, sodann, ob die Bedeutung des »Stimmansatzes« darauf allein zurückgeführt werden kann. Die Physik lehrt uns, dass sich ein einmal erklungener Ton in dem Luftraume nach allen Richtungen hin gleichmässig ausbreitet. Wenn nun in der Stimmritze, theils durch die Schwingungen der Stimmbänder, theils durch die Schwingungen der aus den Lungen in die Stimmritze hineingetriebenen Luft, der Ton einmal ent-

standen ist, so pflanzt er sich weiter fort und muss, nach dem eben erwähnten physikalischen Gesetz, alle Lufttheilchen, die er eben in der Mundhöhle vorfindet — und die Mundhöhle ist ganz mit Luft erfüllt — in Mitschwingungen versetzen. Insofern ist die Ansicht vieler Gesanglehrer, dass sich innerhalb der Mundhöhle ein isolirter tönender Athemstrom bilde, zu berichtigen. Zu demselben Urtheil führen die Untersuchungen von Helmholtz über das Wesen der Vocale. Helmholtz hat bekanntlich nachgewiesen, dass Alles, was wir Klangfarbe nennen, von der Art und Weise abhängt, wie sich mit einem gegebenen Grundtone die der Möglichkeit nach in ihm enthaltenen Ober- oder Partialtöne mischen. Während nun bei den übrigen musikalischen Instrumenten die Obertöne meist dem Grundtone gegenüber an Stärke allmälig abnehmen, tritt bei der menschlichen Stimme die Erscheinung ein, dass unter den höheren mitklingenden Tönen ein einzelner durch Stärke neben dem Grundtone hervorragt, und daraus entsteht für das Gehör der Eindruck eines Vocalklanges. Die eben erwähnte Verstärkung wird dadurch hervorgebracht, dass die sich nach aussen öffnende Mundhöhle mit der in ihr enthaltenen Luft einen Luftraum bildet, der je nach Grösse und Gestaltung für einen Ton von bestimmter Höhe besonders empfänglich ist, in Tonschwingungen zu gerathen. (Es ist allgemein bekannt, dass Saiten, wenn sie einen Ton von bestimmter Höhe geben sollen, in Bezug auf ihre Länge, Dicke und Spannung besonders vorgerichtet sein müssen. Die Luft, insofern sie zum Tönen gebracht werden soll, verhält sich nun ähnlich wie eine Saite; Orgelpfeifen und Flöten müssen daher, um eine bestimmte Tonhöhe zu geben, ebenfalls nach bestimmten Maassen gebaut werden. Die Mundhöhle verhält sich nun in ganz analoger Weise, insofern sie ein bestimmtes Quantum Luft in sich enthält, und dieses Quantum, in Tonschwingungen versetzt, einen Ton von bestimmter Höhe hervorbringt.) Was daraus im Besonderen für die Vocale und für das Verhältniss derselben zu der Tonhöhe folgt, wird unter »Vocal« näher auseinandergesetzt werden. Hier ist das Eine festzuhalten, dass in der Helmholtz'schen Vocaltheorie die gesammte in der Mundhöhle befindliche Luft als mitwirkend zu der Resonanz oder Verstärkung des in der Stimmritze gebildeten Tones in Betracht gezogen wird. Also auch hieraus folgt, dass die Vorstellung vieler Gesanglehrer, ein tönender Athemstrom bewege sich in einer bestimmten Richtung durch die an den Tonschwingungen nicht theilnehmende Luftmasse der Mundhöhle, den naturwissenschaftlichen Lehren widerspricht. Dennoch ist die alte Anschauung nicht durchaus zu verwerfen; sie bedarf aber einer Umbildung. Aus dem natürlichen Gefühl für die Richtung eines sich durch die Mundhöhle bewegenden Athemstromes einstmals entstanden, drängt sie sich auch noch heute der Gefühlswahrnehmung immer wieder von Neuem auf — noch deutlicher beim blossen Hauchen, als beim Singen oder Sprechen. Wir glauben dann eben zu beobachten, dass beim Vocal *A* der Athem über den Oberzähnen, bei den Vocalen *O* und *U* noch weiter nach oben, bei den Vocalen *E* und *I* schärfer gegen die Zähne gerichtet anschlägt, ferner, dass alle einzelnen Vocale eine Modification erleiden, jenachdem sie mit dunklerem oder hellerem Timbre gebildet werden, indem bei dunklerem Timbre der Anschlag des Athems sich mehr gegen die höheren Partien des harten Gaumens richtet, bei hellerem Timbre mehr unmittelbar an den Zähnen stattfindet. Insofern nun die verschiedenen Vocale und die verschiedenen Timbres ebenfalls Berechtigung haben, kann freilich nicht von einem einzigen Stimm-Ansatz oder -Anschlag die Rede sein, da der gewöhnlich als »gut« bezeichnete sich speciell auf das mittelhelle Timbre und den Vocal *A* bezieht; es wird aber dieser Stimmansatz immer als der mittlere, vorzugsweise alle Bedingungen des schönen Tones in sich tragende zu gelten haben, als der Träger der gesammten Gesangstechnik, um den sich dann die einzelnen Abweichungen gruppiren können, wie in einem Drama die Nebenpersonen um die Hauptperson. Wenn die alte Gesangstechnik in ihrer Anschlagtheorie zu einseitig das absolute Ideal festhielt — wie die Harmonielehre etwa das Dreiklangsgesetz —, so haben wir, auf der Höhe der dramatischen, sich durch die Gegensätze hindurch bewegenden Kunst stehend, diese Einseitigkeit zu berichtigen; aber nach einer so reichen Mannigfaltigkeit von Klangfarben — und verschiedene Klangfarben entstehen durch verschiedenen Ansatz — wir auch streben mögen, wir haben nicht zu vergessen, dass

die höchste Kunstschönheit erst dann entsteht, wenn über allen Gegensätzen jenes Eine thront, das die Gegensätze in sich zusammenschliesst, und das ist für die menschliche Stimme das mittelhelle Timbre und der Vocal *A*, beide bezeichnet durch den traditionell gewordenen Stimmanschlag am harten Gaumen oberhalb der Oberzähne. Es fragt sich nun, ob sich für die eben theils aus ästhetischen Gründen, theils aus dem natürlichen Gefühl für die Bewegung des Athems in der Mundhöhle entwickelte Theorie auch eine physikalische Begründung versuchen lässt. Eine solche ergiebt sich aus dem bekannten Naturgesetz, dass sich der Schall vorzugsweise in der Richtung des Windes fortpflanzt. Das oben erwähnte Gesetz, dass sich der Ton innerhalb des Luftraumes nach allen Richtungen hin gleichmässig fortpflanze, gilt in seiner stricten Fassung nur für ruhige, nicht für bewegte Luft. Fände während des Singens durchaus kein Athemabfluss aus den Lungen durch die Stimmritze in die Mundhöhle statt, dann würde der Ton der Stimme sich in den Raum der Mundhöhle wie in ruhige Luft fortpflanzen; nun aber wird der Process des Ausathmens auch während des Singens nur eingeschränkt, nicht vollständig aufgehoben; es erzeugt sich also ein Windstrom in der Mundhöhle, von der Stimmritze aus beginnend und an irgend einem Punkte der Mundhöhle endigend; in der Richtung dieses Windstromes wird der Ton jedenfalls, wenn auch nicht ausschliesslich, so doch am stärksten klingen. (Diese Theorie ist zum ersten Male vom Verfasser dieses Aufsatzes in einer Abhandlung »Studien zur Theorie des Gesanges« entwickelt, welche in Reichert's und Du Bois-Reymond's physiologischem Archiv, Jahrgang 1869, abgedruckt ist.) Auf die Richtung dieses Windstromes ist also das zu beziehen, was der Sänger in Bezug auf den Anschlag des Tones wahrzunehmen glaubt; und es behält die alte Anschlagtheorie unter den physikalischen und ästhetischen Einschränkungen, die ihr hier gegeben worden, noch heute ihre Berechtigung. Es fragt sich nun aber zweitens, ob der Begriff des Stimmansatzes mit dem Anschlag der tönenden oder doch hauptsächlich den Ton vertretenden Luftsäule erschöpft sei. Der Ausdruck »Ansatz« bezieht sich ursprünglich auf Blasinstrumente; und wenn wir die einzelnen Theile des Stimmorgans mit denen eines Blas-, vornehmlich eines Zungen-Instrumentes vergleichen — das menschliche Stimmorgan gehört bekanntlich in die Kategorie derselben —, so entspricht die Lunge, die Luftröhre und der untere Theil des Kehlkopfes bis zu den Stimmbändern dem gesammten Luftanspruchs-Apparat (bis zu den Lippen) des Bläsers; die Stimmritze dem sogenannten Mundstück des Blasinstrumentes, Alles endlich, was oberhalb der Stimmbänder liegt, bis zu den Lippen, dem sogenannten Ansatzrohr. Der Ansatz des Bläsers findet da statt, wo seine Lippen sich mit dem Mundstück des Instrumentes berühren; hiernach würde also der Stimmansatz an den Stimmbändern zu suchen sein, wo die aus den Lungen dringende Luft des Sängers den Process der Tonerzeugung eben beginnt. Wenn man in Erwägung zieht, wie ausserordentlich wichtig für den Toneffect sowohl das Maass und die Intensität des an die Stimmbänder dringenden Athemstromes, als der Spannungsgrad, das Annäherungsmaass und die verschiedenen anderen complicirten Verhältnisse der Stimmbänder sind, welche ein gebildeter Sänger wenigstens mittelbar einigermaassen in seiner Gewalt hat, so erhellt, dass man die Bedeutung des Stimmansatzes auch auf diese Functionen wird ausdehnen müssen. Es kommt aber noch Weiteres hinzu. Die Blasinstrumente haben ein zwar verkürzungs- und verlängerungsfähiges, aber im Uebrigen unveränderliches Ansatzrohr mit starren Wänden, wogegen der menschlichen Stimme ein durchaus bewegliches Ansatzrohr verliehen ist, dessen Bewegungen auf die Klangfarbe und die Stärke des Tones den allergrössten Einfluss üben. Wie der Ton der Stimme angesetzt wird, hängt wesentlich von der Oeffnung des Mundes ab. Bei dem Bläser ist das Instrument fertig da; und die Tonqualität hängt davon ab, wie er das Mundstück desselben an seine Lippen bringt. Bei dem Sänger wird das Instrument in jedem Augenblick durch die Stellung der Organe gewissermaassen neu geschaffen; und die Tonqualität hängt nicht blos davon ab, wie er die Stimmbänder gegen die ausströmende Athemsäule stellt, sondern wie er die Mundhöhle dem aus der Stimmritze emporfliessenden tönenden Athemstrome gegenüber formirt. Wir werden also beim Stimmansatz folgende Momente zu unterscheiden haben: 1) die Athemausströ-

mung selbst, jenachdem sie ruhiger oder heftiger, sanfter oder energischer ist; 2) die Stellung der Stimmbänder, wobei namentlich die Entfernung derselben von einander und die dadurch bedingte grössere oder geringere Hauchung in dem Ansatze des Tones und der Einfluss, den dieselben auf die Wahl des Registers haben, in Betracht kommen; 3) die Stellung der Organe oberhalb der Stimmritze, namentlich aber oberhalb der Epiglottis (Kehldeckel), welche durch die Bewegungen des weichen Gaumens, die Zungenhaltung, die Entfernung der Zähne und Lippen von einander geregelt wird. Alle diese Momente gehören zum Stimmansatz, wenn anders dieser Ausdruck eine analoge Bedeutung, wie bei den Blasinstrumenten, haben und wenn Alles darin zusammengefasst sein soll, was zu der willkürlich und durch den Gebrauch der Organe erreichbaren guten Tonqualität gehört (s. Näheres unter Hauch, Stimmbänder, Register, Gaumen, Zunge, Mundöffnung). Wie verhält sich nun endlich der Anschlag der tönenden Athemsäule zu den eben besprochenen Momenten? Die alten Gesanglehrer verlangten, dass der tönende Athem wie ein feiner Strom durch die Mundhöhle sich bewegen solle. Wir haben gesehen, dass diese Lehre nur in dem Sinne haltbar ist, dass der ausströmende Athem als hauptsächlichster Träger des Tones gefasst wird. Es wird aber dieser Athemstrom um so feiner und intensiver sein, je mehr er schon in der Kehle durch eine innige Berührung der Stimmbänder comprimirt war; in der alten Anschlagtheorie war somit unbewusster Weise schon eine Beziehung auf Das enthalten, was wir erst durch die neuere Physiologie kennen gelernt haben, den grösseren oder geringeren Schluss der Stimmritze, von welchem Schärfe und Weichheit des Stimmklangs im Wesentlichen abhängt. Dass diese Momente auch für den Registerwechsel von Bedeutung sind, werden wir an einer anderen Stelle sehen. Um sich nun ferner zu überzeugen, wie sehr die Mundöffnung mit dem Anschlage des Athems zusammenhängt, bedarf es nur des einfachen Versuchs, der aber besser beim Hauchen als beim Singen gemacht wird. Achtet man dabei auf die kleinen und im Inneren der Mundhöhle vor sich gehenden Veränderungen der Mundöffnung, welche durch Verschiebungen des weichen Gaumens und der Zunge hervorgebracht werden, so wird man finden, dass man bei einer und derselben Mundöffnung den ausströmenden Athem auch nur an eine und dieselbe Stelle richten kann und dass die Lenkung des Athemstromes ein genaues und nothwendiges Product der einmal gewählten Mundöffnung ist. Es hängt also die Anschlaglehre auch mit der Mundöffnung zusammen; wenn sie somit zwar nicht das ganze Wesen des Stimmansatzes erschöpft, so kann sie doch als *pars pro toto* gelten, als ein einzelnes Moment, mit dem das Ganze zugleich gesetzt ist. Es ist ein Vortheil für die Stimmbildungslehre, dass die Unterweisung an mehrere Punkte anknüpfen kann, an die Richtung des Athems, an die Färbung des Vocals und an die Mundöffnung. Insofern aber diejenige musikalische Unterrichtsmethode die sachgemässeste ist, die sich an den Tonsinn selbst wendet, wird es immer am besten sein, die Aufmerksamkeit des Schülers auf den Vocal- und Stimmklang hinzulenken, damit er durch das Gefühl für diesen seine Organe kennen und beherrschen lerne. — Auf der Höhe des modernen dramatischen Gesanges ist, wie schon oben erwähnt wurde, die Lehre von einem einzigen Tonanschlag oder Stimmansatz als veraltet zu betrachten; schon die verschiedenen Vocale nöthigen uns, unter den verschiedenen Möglichkeiten der Tongebung eine weniger strenge Auswahl zu treffen; noch mehr sind wir dazu durch das Wesen der heutigen Oper und der heutigen Lied-Composition genöthigt, indem der Empfindungsgehalt, der sich darin ausspricht, ein viel zu complicirter und gesteigerter ist, um nicht auch der mannigfaltigsten Tonfärbungen zu seiner sinnlichen Darstellung zu bedürfen. Indem sich die Gesangmethode früherer Zeiten in viel engeren Grenzen bewegte, sowohl hinsichts des Umfangs und der Stärke der Stimme als in den Klangarten, erreichte sie leichter eine grössere Sicherheit und Zuverlässigkeit; mit der heute herrschenden realistischen und dramatischen Gesangweise hängt es unzweifelhaft zusammen, dass die Kunst eines gleichmässig guten Stimmansatzes immer seltener und, wo sie noch etwa vorkommt, durch einen Verzicht auf die heute geltenden Bedingungen eines lebendigen Vortrags erkauft wird. Häufig genug hört man dagegen noch immer Sänger, die fast in keinem einzigen Ton einen guten Stimmansatz ver-

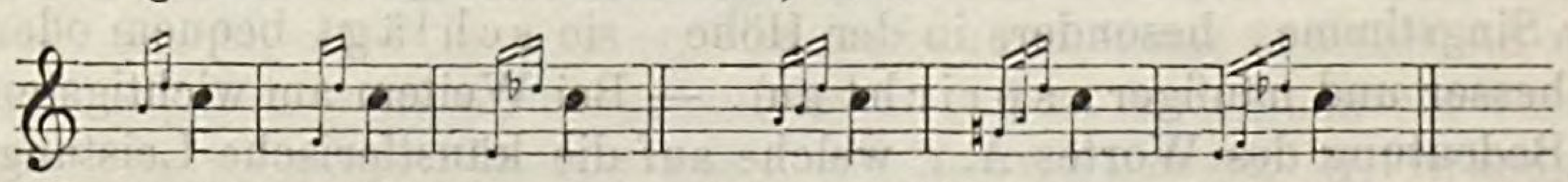
rathen; am zahlreichsten ist die Gattung derjenigen, bei denen gute mit schlechten Stimmansätzen wechseln. In einer gewissen Tonlage ist dann der Stimmansatz gut, in einer anderen schlecht, oder auf einzelnen Vocalen gut, auf anderen schlecht, oder endlich für gewisse Ausdrucks-Nüancen gut, für andere schlecht. Die fernere Unterweisung wird dann strenge zu scheiden haben, was als brauchbar gelten darf und was der Verbesserung bedarf. Die Kritik des Publicums scheidet weniger streng und erhebt gegen den Sänger den Vorwurf des schlechten Stimmansatzes, bei dem viele Töne mit diesem Fehler behaftet sind. Gustav Engel.

Anschauung ist ein durch die Aussenwelt an unserm Centralorgan, dem Gehirn, vollzogener Eindruck, welchen das betreffende Subject selbstthätig durch Gegenwirkung zu Bewusstsein erhoben hat. Dass wir durch die an unserm Gehirn vollzogenen Eindrücke der Aussenwelt zu Bewusstsein gelangen, ist hinlänglich bekannt; aber nicht minder bekannt sollte es sein — weil es ja ein Jeder an sich selbst erfahren kann —, dass mit dem Eindruck nicht ohne Weiteres Bewusstsein des Eindruckes verbunden ist, und dass in unserm Gehirn viele Eindrücke verweilen, deren wir uns noch nicht bewusst geworden sind und welche über kurz oder lang ganz und gar wieder verschwinden, wenn sie nicht inzwischen aus dem dunkeln Schacht des Gemüthes oder des sogenannten Gefühles, welches sie ausmachen, an den hellen Tag des Bewusstseins emporgehoben worden sind. Um uns irgend eines solchen Eindruckes bewusst zu werden, ist unbedingt nöthig, dass wir ihm eine Gegenwirkung durch einen ähnlichen Eindruck setzen, welchen wir selbstthätig uns verschafft haben, dass wir uns z. B. nach dem Gegenstande hinwenden, welcher uns an einem unserer Sinne afficirt hat, oder dass wir einen ähnlichen Gegenstand früher oder später aufsuchen, und durch den auf diese Weise selbstthätig erzeugten Eindruck uns beruhigen und zugleich zu Bewusstsein des Eindruckes gelangen, oder dass wir in unserm bereits gebildeten Bewusstsein einen ähnlichen Eindruck aufsuchen, in welchem wir den neuen Eindruck gleichsam registriren und dadurch zu Beruhigung und Bewusstsein des Eindruckes gelangen. Hat sich der Eindruck nicht, wie bei dem Neugeborenen, an einem leeren Gehirn, sondern an einem bereits gestalteten Gehirn oder an einem Bewusstsein vollzogen, so entsteht natürlich, wenn eben dieser Eindruck durch Gegenwirkung zu Bewusstsein gelangt, ein höheres oder bestimmteres Bewusstsein, und dieses bestimmtere Bewusstsein namentlich ist es, welches wir eine A. nennen. — Für eine A. bedarf es demnach stets eines Eindruckes, welcher ohne Zuthun des Subjectes an dem Gehirn oder dem Bewusstsein desselben vollzogen worden ist, und eines gegenwirkenden ähnlichen Eindruckes, welcher durch die eigene Thätigkeit des Subjectes beschafft worden ist. Inhalt einer A. ist daher nicht nur ein äusseres Object, von welchem ein erster Eindruck ausging, sondern auch die Thätigkeit des Subjectes, welche diesem Eindrucke eine Gegenwirkung setzte; ja man kann sagen, Inhalt der A. ist das Subject, wie es durch Einwirkung eines Gegenstandes zu einem bestimmteren geworden ist, oder auch: Inhalt der A. ist die Art und Weise, wie einem Subjecte ein äusserer Gegenstand erschienen ist. — Anschauungen von Gegenständen, nicht Gegenstände als solche, zu versinnlichen, ist Beruf der Kunst. Daher ist in einem Kunstwerke, was für eines es auch sei, stets bestimmt das Subject und weniger bestimmt das dargestellte Object ausgesprochen, und es ist folglich ein Verkennen des Berufes der Kunst, wenn man verlangt, dass das Kunstwerk zur Erkenntniss eines bestimmten Objectes an sich führen solle. Das Kunstwerk der bildenden Kunst, eben so wie das Kunstwerk der Tonkunst, haben weder die Fähigkeit noch die Aufgabe, uns die Erkenntniss eines Gegenstandes an sich zu vermitteln, sondern einzig und allein die Aufgabe, uns die Erkenntniss einer Anschauung oder eines subjectiven Bewusstseins von einem Gegenstande zu vermitteln, wozu es freilich auch stets der Darstellung eines Gegenstandes bedarf, weil ja eben nur aus der jedesmaligen Darstellung eines Gegenstandes die specielle Art des schöpferischen subjectiven Bewusstseins zu erkennen ist. Da wir mithin durch ein Kunstwerk zur Erkenntniss oder zu Bewusstsein eines Bewusstseins geführt werden, und da das Bewusstsein, welches wir dabei kennen lernen, das Bewusstsein des Künstlers und des Beschauers des dargestellten Gegenstandes, also unser eigenes Bewusstsein ist, so führt uns ein Kunst-

werk zu Bewusstsein unseres Bewusstseins oder zu Selbstbewusstsein. Und dies ist der Beruf des Kunstwerkes und der Kunst, während zu Bewusstsein des Objectes an sich, oder zu Bewusstsein überhaupt zu führen, Beruf der Wissenschaft ist. (Sollte man geneigt sein, z. B. dem Bildwerke die Fähigkeit zu vindiciren, dass es uns einen Gegenstand an sich deutlich machen könne, so führe ich beispielsweise an, dass man aus dem Bilde eines Würfels nicht entnehmen kann, ob der dargestellte Gegenstand ein Würfel oder nur die vordere Hälfte eines Würfels sei.) Wenn die Erziehung Anschauungen bewirken will, so muss sie die Bedingungen der Anschauungsbildung erfüllen, nämlich dem Zögling Eindrücke, und zwar hervortretende Eindrücke bewirken, und sodann dafür Sorge tragen, dass der Zögling Zeit, Gelegenheit und Fähigkeit habe, selbstthätig sich die nämlichen Eindrücke zu verschaffen. Z. B. die musikalische Erziehung, wenn sie im Interesse der Anschauungen arbeiten will, muss für Eindrücke durch Hören von Musik, und zwar lebhafte Eindrücke, sodann für Zeit und Gelegenheit, zu üben, und für die Fähigkeit, zu üben, Sorge tragen. Das Letztere, die Fähigkeit, zu üben, wird leider nur zu oft vorausgesetzt, während doch die Erfahrung lehrt, dass das Uebenkönnen durch ein kritisches Bewusstsein, und durch das Bewusstsein von dem inneren Hergange des Uebenden abhängig ist, was ja Beides an dem Zöglinge erst erzogen werden muss. Wandelt.

Anschlag ist I. ebensowohl die Bezeichnung für das Niederdrücken einer Taste bei allen Tasteninstrumenten, als auch, speciell beim Klavier, das durch jene Manipulation bewirkte, den Ton erzeugende Anschnellen des Hammers an die Saite. Denselben Ausdruck wendet man bei der Behandlung der Glöckchen, Stahlstäbe u. s. w. in den Glockenspielen und ähnlichen Schlaginstrumenten an. — II. bezeichnet man mit A. denjenigen Kraftaufwand, welcher nöthig ist, um auf einem Tasteninstrumente vermittelst Niederdrücken der Claves einen Ton hervorzubringen. Man sagt also von einem Instrumente: es habe einen leichten oder schweren A. Dieser ist selbst bei Instrumenten gleicher Gattung sehr verschieden; theils richtet er sich nach dem Mechanismus, theils wird er auch, bei sonst gleichmässiger Construction, dem Wunsche des Spielers angepasst. Beim Pianoforte ist im Allgemeinen der A. von Jahrzehnt zu Jahrzehnt in gleichem Grade schwerer geworden, wie die fortschreitende Technik der Spielenden, besonders die Angriffe »orchestraler« Behandlungsweise, die Instrumentenbauer zu einer um Vieles widerstandsfähigeren Mechanik zwangen; doch ist, wie es scheint, für die nächste Zukunft wenigstens der Höhepunkt des schweren A. nicht nur erreicht, sondern sogar überschritten: — die Instrumentenmacher bemühen sich jetzt allgemein, ihren Fabrikaten eine bequeme Anschlagsweise zu geben. — Ausser dieser Bezeichnung der Anschlagsart kann es nun noch viele andere geben, und so spricht man von ungleichem, stockendem, harten A. u. s. w., lauter Ausdrücke, deren Bedeutung an sich klar ist, und deren Anwendbarkeit auf viele alte und neue Instrumente leicht erprobt werden kann. Bei der Orgel ist der A. um so leichter, je weniger Register (s. d.) gezogen sind, und am schwersten, wenn mit dem vollen Werk gespielt wird, weil jedes neue Register einen neuen Mechanismus in Thätigkeit setzt, dessen Handhabung einen gewissen Aufwand von Kraft fordert. Figürlich sagt man wohl auch von einer Singstimme, besonders in der Höhe: sie schlägt bequem oder leicht an (doch ist besser und häufiger: spricht an). — Bei Weitem am wichtigsten ist jedoch III. jene Bedeutung des Wortes A., welche auf die künstlerische Leistung des Spielenden abzielt. Hier nennt man A. die von den Fingern des auf einem Tasteninstrumente (zunächst Pianoforte) Spielenden ausgehende individuelle Tonbildung, so wie die Art der Verbindung der Töne mit einander, und daher gehört zum guten A.: schöner, gesangreicher, vollquellender Ton, Gleichmässigkeit im Verharren bei derselben Klangstärke, wie im Anwachsen oder Abnehmen (*crescendo* und *decrescendo*) einer Tonreihe, vor allen Dingen aber die Fähigkeit, dem Tone in jedem Augenblicke jede nothwendige charakteristische Färbung geben zu können. Die Vorbedingung eines guten A. ist eine richtige Haltung der Hand (s. d.), ferner das Niederdrücken der Tasten nur durch den Druck der Finger, in wenigen Fällen (wie bei Octavengängen u. s. w.) unter Zuhilfenahme der Hand, doch niemals des Arms. Das Handgelenk soll möglichst gelöst, alle Finger vollkommen selbstständig gemacht werden

und die ihnen von Natur ungleich zertheilte Kraft (besonders schlecht ist bekanntlich der vierte Finger fortgekommen) durch zweckgemässe Uebungen nicht sowohl ausgeglichen, als vielmehr zur möglichsten, in allen gleichmässigen Höhe emporgehoben werden. Ist diese in ihrer Schwierigkeit keineswegs zu unterschätzende Vorarbeit gethan, so beginnt für den Klavierspieler doch erst die »Bildung« des A.; in dem festgebildeten Physischen hat sich das Psychische geltend zu machen. Der Virtuose muss den Ton, den er hören lassen will, aus seiner Seele heraus schaffen, er muss ihn beleben und vermittelst eines sympathetischen Zusammenhangs müssen seine Fingerspitzen gerade so auf die Tasten drücken, dass die Wirkung auf den Zuhörer seiner Vorstellung von derselben in der That gleichkommt. In dem Bezeigen dieser Fähigkeit, unter selbstverständlicher Voraussetzung reichen inneren Gefühlslebens und richtiger Geschmacksbildung, liegt zunächst das wahrhaft Künstlerische eines reproducirenden Vortrags, gegenüber dem vom Vortrage nicht zu trennenden Technischen; hier ist der Unterschied zwischen der Leistung eines Künstlers, dessen Seele aus jedem Tone klingt, und eines mit allem Raffinement der Mechanik construirten selbstspielenden Orchestrions u. dgl., das *f*, *p*, *cresc.*, *decresc.*, *rit.* und *accel.* innehält, dabei alle möglichen und unmöglichen Passagen in grösster Sicherheit ausführt, aus dessen Tönen aber nur seine Seele, das es in Gang bringende Uhrwerk, herausspricht. — Es sei noch bemerkt, dass für die Erzielung eines guten A. die noch häufig betriebenen Uebungen auf einer sog. »stummen Klaviatur« von sehr schlechtem Nutzen sind, da sie natürlich eine »Tonbildung« unmöglich machen. Es ist überhaupt wichtig, dass auch der Anfänger schon ein wirklich gutes Klavier unter Händen habe, da ein Instrument, das einen »schlechten Anschlag« hat, dem Spieler stets die Möglichkeit benehmen wird, seinerseits zu einem »guten« zu kommen. — Auf der Orgel, wo zunächst schon die Bestimmung der Stärke aus der Hand des Spielers genommen und in die Register verlegt worden ist, kann freilich von dieser psychischen Thätigkeit nur in geringem Grade die Rede sein. Bei ihr beschränkt sich der A., nach jenen oben bezeichneten Vorübungen, zunächst auf gleichmässig festes Niederdrücken der Tasten, präcises Loslassen am Ende des Tonwerthes u. dergl. — IV. Anschlagende Noten nennt man beim Generalbassspielen, im Gegensatz zu den durchgehenden und den harmonischen Nebennoten, diejenigen, zu welchen in der Begleitung die Harmonie vollständig angegeben wird. Da dies nun gewöhnlich auf einem guten Tacttheil geschieht, so bezeichnet man auch wohl V., obgleich unklar genug, mit anschlagenden Noten überhaupt die accentuirten, sowohl diejenigen, die in der guten Zeit stehen, als diejenigen, welche im schlechten Tacttheile die Betonung des guten auf sich ziehen, also die synkopirten Noten. Für letztere findet sich auch, wieder ungenau, die Bezeichnung: »accentuirte Durchgangsnoten«. Endlich ist A. VI. der Name einer Verzierung, welche aus zwei dem Hauptone vorgeschlagenen Nebentönen besteht, von denen der erste beliebig tief unter dem Hapttone, der zweite aber stets einen ganzen oder halben Ton über demselben steht. Statt des ersten Nebentones finden sich auch zwei, in der Entfernung einer Secunde stehende Töne, so dass die ganze Verzierung dann drei Nebentöne hat, z. B.



Ein besonderes Zeichen für diesen A. giebt es nicht, derselbe muss also stets ausgeschrieben werden. Eichberg.

Anschlagen heisst bei Tasteninstrumenten durch Niederdrücken der Taste den Ton derselben hervorrufen. Man spricht auch von »eine Melodie anschlagen« in der Bedeutung: den Anfang derselben spielen. Nicht selten nimmt man a. auch geradezu identisch mit: den Ton angeben (s. d.).

Anschlagende Noten, gleichbedeutend mit dem häufiger und richtiger gebrauchten Ausdruck accentuirte Noten, sind zunächst alle diejenigen, welche auf einen guten Tacttheil fallen und zugleich zur Harmonie gehören, entgegen den harmoniefremden, durchgehenden, unaccentuirten Nebennoten. Sodann aber auch solche, welche im Interesse charakteristischen Ausdrucks willkürlich accentuirt werden und dann auch

häufig als harmoniefremde Wechselnoten (s. d.) auftreten, wie es gewöhnlich bei den synkopirten Noten Regel ist, die durch den accentuirten Anschlag gemeiniglich erst charakteristisch werden. Auch bei Anticipationen könnte der Fall wohl vorkommen. Man versieht übrigens die anschlagenden Noten der Deutlichkeit wegen am besten mit den entsprechenden Accentzeichen (<, sfz u. s. w.), selbst bei Synkopen (s. d.), wo es sonst nur selten zu geschehen pflegt.

Anschütz, Ernst Gebhard, geboren im J. 1800 zu Lauter bei Suhl, Dr. phil., Lehrer an der Bürgerschule und Organist an der Neukirche in Leipzig, hat sich durch sein Schulgesangbuch (3 Hefte, Lpz.) wesentliche Verdienste um die Hebung des Gesanges in der Schule erworben. Auch ein Heft eigener, sehr ansprechender Gesänge ist im J. 1825 erschienen. Er starb am 19. Decbr. 1861 zu Leipzig.

Anschütz, Johann Andreas, wurde am 19. März 1772 in Coblenz geboren und entstammte einer sehr musikalischen Familie, welche vom Grossvater her, der Hoforganist und Director der Kapelle des Kurfürsten von Trier und A.'s erster Lehrer gewesen, in der Musikwelt bereits rühmlichst bekannt war. Obgleich A. in Mainz seit 1782 den juristischen Studien oblag und schliesslich königl. Staatsprocurator in seiner Vaterstadt wurde, versäumte er dennoch in seiner musikalischen Bildung Nichts, sodass er zu den fertigsten Klavierspielern und glänzendsten Improvisatoren, eben so aber auch zu den besten und intelligentesten Tonsetzern seiner Heimath zählte, dessen Pianofortecompositionen, Cantaten, Gesänge und Lieder, welche zum Theil auch im Druck erschienen, Schwung, charakteristische Auffassung und guter Satz auszeichnen. Um das Musikleben seiner Heimath hat er sich durch Anregung und Veranstaltung gediegener Conzerte, namentlich auch durch Einführung der Beethoven'schen Sinfonien ein bleibendes Verdienst erworben. Er selbst begründete und leitete zu diesem Zwecke bereits seit 1808 ein musikalisches Institut in Verbindung mit einer vorbereitenden Gesang- und Instrumentalschule, welches von Kunstautoritäten, wie Zelter, Hummel, Spohr, Friedr. Schneider, sehr werthgeschätzt wurde. Später übernahm sein zweiter Sohn Karl, welcher sich zum vortrefflichen Musiker ausgebildet hatte, die Direction dieses Instituts. A. selbst starb allgemein betrauert im J. 1858.

Anschütz, Karl, der jüngste Sohn des Vorigen, geboren in Coblenz, bildete sich seit 1831, unter Frdr. Schneider's Leitung in Dessau, zu einem gewandten und tüchtigen Musiker aus. Bis 1848 lebte er in Coblenz, wo er den von seinem Vater gegründeten Musikverein 1844 übernommen hatte, ging sodann nach London und 1857 nach Newyork, wo er in verschiedenen Jahren Operndirector war und sowohl als Dirigent, wie als Componist sehr hochgeschätzt wird. Auch als Gesanglehrer hat er daselbst tüchtige Proben seiner Befähigung abgelegt und manche ausgezeichnete Grösse dem Theater zugeführt. Von seinen zahlreichen Compositionen sind bis jetzt leider fast nur Lieder und Tänze im Druck erschienen.

Anschütz, Josephine, geborene Kette, wurde im J. 1793 in Schlesien geboren. Schon im zartesten Alter kam sie als Schauspielerin und Sängerin auf die Bühne; denn ihr Vater, Director einer Wanderbühne, war zeitig darauf bedacht, sich das Talent seiner Kinder nutzbar zu machen. So gewann sie schnell durch die Praxis Fertigkeit und Routine und war in den Jahren 1811 bis 1820 ein glänzender Stern des Breslauer Stadttheaters. Im J. 1818 verheirathete sie sich mit dem damals bereits rühmlichst bekannten Schauspieler Heinrich A.; die Ehe war aber eine so unglückliche, dass sie bereits nach kaum zwei Jahren gelöst werden musste, worauf sich Frau A. zum allgemeinen Bedauern nach Halle a. S. ins Privatleben zurückzog. Die Kenner damaliger Zeit rühmen ihre mächtige, dabei doch sehr angenehme Stimme, ihre, namentlich in der Mittellage, volle und runde Tongebung und ihre charakteristische Darstellung. Als ihre Hauptpartien werden Sophie im »Sargin«, Myrrha im »Unterbrochenen Opferfest« und Elvira im »Don Juan« bezeichnet.

Anschütz, Elise, geborene Capitän, wurde in Frankfurt a. M. geboren und feierte ihr Debüt als erste dramatische Sängerin im J. 1837 auf dem Stadttheater ihrer Vaterstadt, welchem sie von da an treu blieb, obgleich ihr auf zahlreichen Gastspielreisen manches vortheilhafte Engagement an Hofbühnen winkte. Im J. 1847 verheirathete sie sich mit dem Baritonisten Alexander A., dem Sohne von Josephine A.

(s. d.) aus ihrer Ehe mit dem nachmaligen Regisseur des Wiener Hofburgtheaters Heinrich A. Alexander A. war ein intelligenter Sänger, welcher auf der Universität zu Leipzig wissenschaftliche Studien gemacht hatte, dann aber zur Bühne gegangen und 1846 in Frankfurt a. M. engagirt worden war. Bald aber verliess er das Theater wieder und wirkte seitdem als Gesanglehrer in Frankfurt, während seine Gattin die Zierde jener Bühne blieb.

Anschütz, Salomon Johann Georg, Pastor in Peterwitz bei Schweidnitz, geboren am 28. Febr. 1743 und gestorben an seinem Geburtstage 1807, hat sich durch tüchtige, von gediegener musikalischer Bildung zeugende Abhandlungen und Aufsätze in Kunstjournalen damaliger Zeit ausgezeichnet.

Anschwellen des Tons, ital.: *messare di voce,* heisst das allmälige Zu- und ebenfalls auch das Abnehmenlassen des Gesangtons vom Pianissimo zum Forte und Fortissimo und eben so wieder zurück (s. Schwellton). Es ist dies der einfachste und beste Prüfstein einer guten Tonbildung. Eigentlich sollte nur die allmälige Zunahme des Tons unter dieser Bezeichnung verstanden werden; es ist aber Gebrauch geworden, die ganze Procedur in diesem Ausdrucke zusammenzufassen. Das bildliche Zeichen für dieses Verfahren ist: $<>$.

Anschwellungszeichen, ital. *crescendo,* wird folgendermaassen bildlich ausgedrückt: $<$ und zeigt an, dass die so bezeichnete einzelne Note oder ganze Notenreihe allmälig an Stärke zunehmen soll.

Anseaume, französischer Operndichter und Theaterschriftsteller, geboren in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und im Juli 1784 zu Paris gestorben. Er war ursprünglich Souffleur am *Théâtre italien,* stieg aber später bis zum Unterdirector der *Opéra comique* empor. Unter seinen vielen Operntexten ist »*Le tableau parlant*« (1769) durch Gretry's einfache und innige Musik am beliebtesten geworden und hat sich sogar bis in unser Jahrhundert herein auf der Bühne erhalten.

Anselm, Georg, mit dem Beinamen Parmensis, lebte in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, da er etwa 1443 gestorben sein soll, und ist aus Parma gebürtig. Pater Affò, Bibliothekar zu Parma, erwähnt seiner als eines ausgezeichneten Musikers und Mathematikers. Von ihm, aus dem J. 1434, interessante »*Dialogi de harmonia* (a. *de harmonia coelesti,* b. *de harmonia instrumentali,* c. *de harmonia cantabili*)«, welche erst im J. 1824 durch den gelehrten Abt Pietro Mazzuchelli wieder aufgegefunden worden sind.

Anselm von Flandern, ein hervorragender Tonkünstler der Kapelle des Herzogs von Bayern, welcher um die Mitte des 16. Jahrhunderts lebte. Ihm wird seit Zacconi (»*Pratica di musica,* 2. Theil, 1622«) die erweiterte Tonleiterbezeichnung für die Solmisation (*si* = *h* für die siebente Tonstufe, *bo* = *hes* oder *b*), wenn auch nicht unbestritten, zugeschrieben. Andere sprechen dies Verdienst seinem Zeitgenossen Hubert Waelrant (s. d.) zu, noch Andere setzen die derartige Erweiterung des Tonsystems überhaupt früher an. Uebereinstimmend wird aber ein Niederländer als Begründer dieses erfolgreichen Fortschritts bezeichnet. Von A.'s sonstigen Lebensumständen ist Nichts mehr bekannt.

Anselmi, ein italienischer Tonsetzer, von welchem im J. 1786 zu Lodi eine Oper »*I tre Pretendenti*« aufgeführt wurde. Weitere Nachrichten fehlen.

Ansetzung der Finger, s. Applicatur, auch Fingersatz.

Ansiaux, Jean Hubert Joseph, ein trefflich gebildeter belgischer Tonsetzer aus der kleinen Stadt Huy, wo er am 16. Decbr. 1781 geboren war. Von ihm Kirchen- und Orchesterwerke von Bedeutung, auch eine nicht zur Aufführung gekommene Oper »*Les revenants*«. Er starb in seinem Geburtsorte am 4. Decbr. 1826. Von seinen Söhnen lebt der ältere, Charles Ansiaux, als Musiklehrer zu Charleville, der jüngere, Teophile Ansiaux, starb im J. 1857 als Organist zu Ardennes.

Anspielen, ein neues Instrument prüfen.

Ansprache, ein Kunstausdruck, welcher im Allgemeinen das Erklingen eines Tones, sei er von Instrumenten, oder von menschlichen Stimmen hervorgebracht, im Besonderen aber die Präcision im Erklingen desselben bedeutet. Der Ton soll bei guter A. in eben dem Momente und mit beabsichtigter Rundung und Fülle erscheinen,

in welchem die zu seiner Erzeugung nothwendige regelrechte Verrichtung (Anschlagen, Blasen, Streichen des Instrumentes) unternommen wird. Im Gegentheil spricht man von schlechter A., welche eben so, wie wenn ein Instrument in einzelnen seiner Töne gar nicht anspricht, gewöhnlich einen Fehler in der Bauart voraussetzen lässt. Allerdings nicht immer, denn bei Blasinstrumenten z. B. ist der gute, kunstgemässe Ansatz (s. d.) ein wesentliches Moment für die A. Für den Grundton des Hornes fehlt aber, trotz bester Construction, jede A., da er zwar im Instrumente liegt, aber nicht hervorzubringen ist. Häufig verwechselt man den Begriff Ansprache mit Intonation (s. d.), welche letzterer aber mit dieser speciellen Bedeutung Nichts gemein hat.

Ansprechen wird zunächst in der Bedeutung von Ansprache (s. d.) gebraucht. Sodann aber auch als ästhetischer Begriff in der Bedeutung »Wohlgefallen erregend«. In diesem Sinne zeigt der Ausdruck zunächst und hauptsächlich auf den sinnlichen Eindruck hin, welchen ein Kunstwerk hervorruft, und verbindet sich sonach mit dem Angenehmen, ebensowohl wie mit dem Anmuthigen (s. d.).

Anstimmen (ital. *intonare*, franz. *entonner*) bezeichnet das Einsetzen mit dem richtigen Tone von Seiten des Cantors oder Vorsängers in der Kirche, damit die singende Gemeinde den Anfang in der erforderlichen Höhe treffe; dann auch: ein Tonstück oder eine Stimme auszuführen beginnen (ital.: *attaccare*, franz.: *attaquer*).

Antomaklapsis (griech.), das Zurückbrechen, Zurückprallen, insbesondere des in seinen Schwingungen auf ein Hinderniss stossenden Schalles.

Antão, Antonius, de Santa Elias, geboren um 1690 zu Lissabon, kam schon früh nach Amerika, wo er gleichwohl Gelegenheit fand, sich musikalisch vortrefflich auszubilden, so dass er, als er bei seiner Rückkehr in das Karmeliterkloster zu Lissabon trat, daselbst die Kapellmeisterstelle übernehmen und einen weitverbreiteten Ruf als vorzüglicher Harfenspieler begründen konnte. Er starb im J. 1748 und hinterliess der Bibliothek seines Klosters die Handschriften einer Reihe beachtungswerther Kirchenwerke, so eines vierchörigen *Te deums*, verschiedener Messen, Psalme, Hymnen und Cantaten für die Feier des Geburtsfestes des Königs.

Antecantamen, oder *Antecantamentum* (latein.), der Vorgesang, eine nicht mehr gebräuchliche Bezeichnung für den in der Reihenfolge zuerst angestimmten Gesang beim Kirchendienste.

Antegnati, Gratiadio, ein berühmter Orgelbauer zu Anfang des 16. Jahrhunderts aus Brescia, wo er noch um 1580 lebte. Sein Meisterwerk war die herrliche und bewunderte Orgel in der Kathedrale seiner Vaterstadt, an der sein Sohn, Costanzo A., bis 1619, wo ihn der Schlag rührte und für den weiteren Dienst untauglich machte, Organist war. Der Letztere war übrigens ein gleichfalls vortrefflicher Orgelbauer, eben so aber ein tüchtiger Componist und musikalischer Schriftsteller. Von ihm: »*L'arte organica*« (Brescia 1608), sodann an Compositionen: vier Bücher vierstimmiger Gesänge (2. Aufl. 1621), zwei- und dreichörige Messen, dreistimmige Motetten, Litaneien u. s. w.

Anteludium (lat.), Vorspiel, identisch mit dem gebräuchlicheren Praeludium (s. d.).

Antes, John, Vorsteher der Brüdergemeinde zu London, wo er als geschickter und erfindungsreicher Mechaniker zu Ende des 18. und zu Anfang des 19. Jahrhunderts lebte. Er erfand u. A. im J. 1801 eine als sinnreich und praktisch gerühmte Vorrichtung, vermittelst eines Druckes auf ein Pedal die Notenblätter ohne weitere Hilfe umzuwenden. Dieselbe ist aber, wie viele andere Maschinen dieser Art, nicht in den allgemeinen Gebrauch gelangt.

Anthem, englische Benennung eines aus biblischen Sprüchen zusammengesetzten Tonstücks, welches durch Händels derartige Schöpfungen allenthalben bekannt geworden ist. Ursprünglich mochte es gleichbedeutend mit Antiphonie (s. d.) gewesen sein, wurde dann die Benennung für die Chorform, welche bei uns Motette genannt wird, bis Henry Purcell (1658—1695) ihr die Gestaltung gab, welche später auch Händel adoptirte und in welcher es als Motette und geistliche Cantate zugleich erscheint. Von ersterer hat es seine breit angelegten und polyphon gearbeiteten Chöre, von letzterer die eingeflochtenen Solosätze und die volle Instrumentalbegleitung. Die

Händel'schen Anthems sind als Meisterwerke ersten Ranges mit Recht berühmt. Eingehender bespricht sie Chrysander in seiner Händelbiographie I, 459.

Anthema (griech.), ein althellenischer mit Gesang verbundener Tanz.

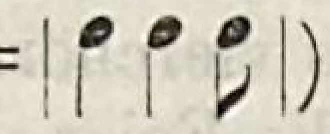
Anthesterien (a. d. Griech.), die Bacchusfeste der alten Griechen, besonders aber das dreitägige Trink- und Gesangfest, welches zu Ehren des Bacchus jährlich vom 11. bis 13. Tage des 8. Monats des attischen Jahres, welcher Anthesterion hiess, gefeiert wurde. Die genannten Tage entsprechen dem 17. bis 19. Februar der heutigen Zeitrechnung.

Anthologie (a. d. Griech.), Blumenlese, ist von der poetischen auch in die musikalische Literatur übergegangen und bezeichnet eine Sammlung von durch Inhalt und Form sich auszeichnenden Tonstücken eines oder verschiedener Componisten.

Anthologium (a. d. Griech.), in der morgenländisch-christlichen Kirche das Buch, worin die an Fest- und Heiligentagen abzusingenden Officia (Hymnen, Gebete und Lectionen) für das ganze Jahr, nach den Monaten vertheilt, enthalten sind. Es zerfällt in zwei Theile, von denen der erste vom September bis Februar, der andere vom März bis August geht. Erschienen ist es zuerst in Venedig 1621, 1639 und später auch a. a. O. — In anderer Bedeutung ist A. identisch mit Antiphonie (s. d.).

Anthropoglossa (a. d. Griech.), wörtlich der Menschenmund, eine selten gewordene Bezeichnung für das Register der *Vox humana* in den Orgeln.

Anti, Luigia, geboren um 1800 in Bologna, war eine Sängerin, welche um die Zeit von 1822 bis 1828 die grossartigsten Erfolge in Italien und im Auslande errang und namentlich eine Zierde der komischen Oper gewesen sein soll. Ihre schöne Stimme, der Umfang und die Gewandtheit in der kunstgemässen Behandlung derselben werden als unvergleichlich gerühmt. Im J. 1835 zog sie sich vom Theater in ihre Vaterstadt zurück, wo sie bereits am 8. April 1837 starb.

Antibacchius, oder Palimbacchius, umgekehrter Bacchius, ein dreisylbiger, aus zwei langen und einer kurzen Sylbe (– – ⏑ = ) bestehender Versfuss, z. B.

– – ⏑ – – ⏑
Landsmänner, Hausgötter u. s. w.

Anticipation (a. d. Latein.), s. Vorausnahme.

Antienne (frz.), in Frankreich gebräuchliche Benennung für Antiphonie (s. d.).

Antier, Maria, berühmte Opernsängerin aus Lyon, wo sie 1687 geboren war. Bereits seit 1711 stand sie als erste Sängerin im Engagement der Grossen Oper zu Paris und blieb in dieser Stellung bis 1741, wo sie, pensionirt, in den wohlverdienten Ruhestand trat. Sie starb am 3. Decbr. 1747.

Antigenides, oder Antigenidas, ein berühmter böotischer Flötenspieler aus Theben, welcher als Zeitgenosse Alexanders des Grossen auch am macedonischen Hofe lebte. Plutarch erwähnt seiner wiederholt mit Auszeichnung.

Antike Musik. Diese Bezeichnungsweise für Kunstproducte, die durch das Ohr wahrzunehmen sind, pflegte man bisher nicht in dem Sinne zu gebrauchen, wie der Ausdruck »antik« gewöhnlich in Bezug auf Werke der plastischen und zeichnenden (graphischen) Künste angewandt wird. Wie indessen die letzteren, Bildhauerei, Steinschneiderei, Malerei u. s. w., eine bestimmte Vorstellung als ein wesentliches Moment ihres Ideals aus der Wirklichkeit empfangen, und somit der schaffende Genius durch sein Material einen allgemein zu verstehenden Gedanken zu verkörpern strebt, um, jenachdem er dies vermag, zugleich auch ein Zeugniss seiner Begabung abzulegen, — so mag wohl auch in der antiken Welt das Streben vorgeherrscht haben, den Ton bezugsweise in bestimmten Tonfolgen als Material für eben so bestimmte Vorstellungen und Empfindungen zu verwenden. Freilich konnte eine solche Wiedergabe des Gedanklichen durch Töne nur eine sehr beschränkte Nachbildung dessen sein, was der Mensch durch eine conventionelle Anwendung von Lauten, bezugsweise von Lautfolgen, in Bezug auf seine Vorstellungen in der Sprache erreichte, eine Nachbildung, die sodann auch ganz geeignet war, wiederum im Dienste der Sprache — sei es zur näheren Bestimmung ihrer Worte, sei es andererseits nicht minder zur Verschönerung und Verherrlichung ihrer sinnlichen Wirkung — verwendet zu werden, während andererseits sowohl der Bildhauer, wie der Maler aus den ihnen zu Gebote stehenden

Stoffen unmittelbar ihre Ideen zum Ausdruck zu bringen im Stande waren. In der That ist es uns wenigstens, trotz aller Versuche einer Tonmalerei, nie gelungen, durch hörbare Naturerscheinungen, welche zu Kunstwerken verwendet werden, Begriffe und Vorstellungen unmittelbar wiederzugeben oder: irgend welche Elementargefühle dem Hörbaren abzuempfinden und in Kunstproductionen zu verwerthen. Das Element des Hörbaren, in so weit es von der Musik benutzt wird, gehört in der abendländischen Musik so ganz dem Abstracten an, dass jeder Versuch, den Elementen, aus denen die genialsten Tonsetzer ihre Schöpfungen zusammensetzten, bestimmte Gedanken abzugewinnen, scheitern musste. Hören wir irgend einen sinfonischen Satz eines der neuesten Programmcomponisten, welche durch ihre Commentare genaue Rechenschaft über ihre geschaffenen Elementar- und Combinationsempfindungen zu geben beabsichtigen, so wird es Jedem nicht schwer werden — angenommen, dass wirklich in solch einem Satze musikalische Empfindungen in unserem Sinne zu geben versucht worden sind, — mit nur einiger musikalischen Begabung selbst ein Programm des Gehörten zu verfassen. Merkwürdig aber wäre es, wenn unter hundert Personen, die es versuchten, gleichzeitig ohne Verabredung zu einer zum ersten Male gehörten Musik ein Programm aufzusetzen, auch nur zwei übereinstimmten. So lange es uns also noch nicht gelungen ist, die Musik zu einem rein gedanklichen Verständniss zu erheben, so lange wird es auch unmöglich sein, hörbare Kunstwerke zu schaffen, welche unter Umständen uns das Wort u. s. w. ersetzen könnten. Sollte jedoch die Philosophie der Musik es vermögen, diese Aufgabe zu lösen, so würde damit zugleich auch das Zeitalter von musikalischen Schöpfungen beginnen, die gleich den antiken Werken der plastischen und zeichnenden Künste zu beurtheilen wären. Es würde erst dann eine antike Musik in dem Sinne derjenigen Künste der Griechen, Römer u. s. w. zu erhoffen sein, welche für uns zu ewigen Musterwerken ihrer Art geworden sind. Wenn wir jedoch noch lange nicht in dem Sinne, wie wir von einer antiken Bildhauerei, Malerei u. s. w. sprechen, diesen Ausdruck von der Musik brauchen können, so ist doch die ursprüngliche Bedeutung des Wortes »antik« sehr wohl geeignet, in der musikalischen Nomenclatur besonders verwerthet zu werden, da dasjenige, was wir unter »Alte Musik« (s. d.) zu verstehen haben, schon seine Begrenzung gefunden hat, und andererseits für musikalische Schöpfungen der älteren Vergangenheit eine Bezeichnung wünschenswerth ist, welche man in einer Sonderbedeutung zu gebrauchen vermag. Wenn wir den Ausdruck »Antike Musik« überhaupt für die Gebrauchsart der Musik im höchsten Alterthume anwenden, so ist damit zugleich auch eine feste Bezeichnungsweise für diejenige Musik geschaffen, welche das Ergebniss des tonschöpferischen Genius einer der abendländischen vorangegangenen Musik ist, und zwar für eine solche, die von der grauesten Vorzeit bis zur Blüthezeit der griechischen Tonkunst, also bis etwa 400 v. Chr., gepflegt wurde. Die Tonschöpfungen aus der Zeit von 400 v. Chr. bis 400 n. Chr. würde man dagegen wohl am correctesten, je nach dem Geiste, aus welchem sie entsprangen, bald zur antiken, bald zur sogenannten Alten Musik rechnen müssen. Der Umstand, dass dasselbe Volk, die Griechen, das in Bezug auf die plastischen und zeichnenden Künste die Bezeichnung des Antiken für uns zu einer so edlen Bedeutung erhoben, auch das Verdienst hatte, die musikalischen Anforderungen einer späteren Zeit zu ahnen und deren Keime zu pflegen, bedingte zugleich den grossen Einfluss, welchen seine musikalische Theorie u. s. w. so lange Zeit auf die Gestaltung der abendländischen Musik besass, einen Einfluss, der sich selbst noch in einer besonderen Richtung der heutigen (vergl. R. Wagner's »Oper und Drama«, Lpz. Weber) dadurch zu wiederholen scheint, dass den bisher am wenigsten begriffenen und beachteten Charakter der griechischen Melodie und Harmonie ihre conventionelle Beziehung zu Vorstellungen und Gedanken, so weit es bei unserem derzeitigen Musikverständniss möglich ist, zu einer neuen Geltung zu bringen sucht. Ueber die sonstigen Specialitäten der antiken Musik, wie deren Unterschiede von der modernen abendländischen, belehren die besonderen Artikel Aegyptische, Assyrische, Hebräische etc. Musik. B.

Antinori, Lodovico, ausgezeichneter italienischer Tenorist in Bologna, etwa 1698 geboren und dort gebildet. Um 1726 gehörte er zu den Kunstzierden Londons,

wo er unter Händel's Direction Aufsehen erregte und in empfindungsvollem Vortrage Alles überragte. Er kehrte später nach Italien zurück, wo er auch starb.

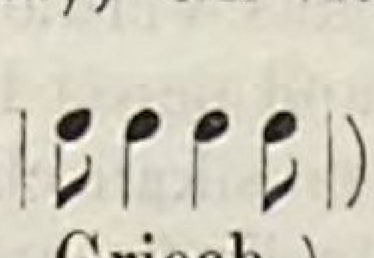
Antiphonie (franz.: *Antienne,* engl.: *Anthem*) bezeichnete in der altgriechischen Musik (vgl. *Aristot. probl.* 16 bis 18 und *Psell. de Mus. cap.* 3) den gleichzeitigen Gebrauch der Klänge eines Intervalls, genau dem Wortbegriffe entsprechend, da antiphonisch (*vox reciproca*) gegeneinanderklingend heisst. Spätere Schriftsteller, wie Bryennius u. a., verstehen indessen unter A. das Intervall der Octave oder Doppeloctave mit dem Grundtone, wahrscheinlich, weil die Octave damals das einzige Intervall war, von welchem eine antiphonische (zweistimmige) Folge angewendet werden konnte (s. auch Paraphonie). In der christlichen Kirche war die A. der schon in sehr früher Zeit beim öffentlichen Gottesdienste eingeführte Wechselgesang zwischen einer Stimme (dem Priester) und einem Chore, oder zwischen mehreren (einstimmigen) Chören, wie er jedenfalls aus dem jüdischen Cultus herübergekommen war, obgleich als Einführende für die griechische Kirche bald Chrysostomus, bald der h. Ignatius von Antiochien, für die römische Kirche der Bischof Ambrosius namentlich genannt werden. Die Einflechtung der A. in die Psalme wird dem Papst Siricius, welcher um 387 dem Damasus nachfolgte, zugeschrieben. Die Psalmodie aber stand mit der A. in demselben Tone, und es ist möglich, dass letztere nur dem Zwecke, dem Chore durch einen einzelnen sicheren Sänger den Ton angeben zu lassen, ihren Ursprung verdankt. In der evangelischen Kirche haben sich die A. noch in den wechselweisen Intonationen erhalten, welche der Geistliche vor dem Altar allein anstimmt, und den Responsorien, womit ihm entweder der Chor oder auch die ganze Gemeinde antwortet. Eine Sammlung von Antiphonien heisst Antiphonarium oder Anthologium (s. d.).

Antiphoniren (a. d. Griech.) bezeichnete in der altgriechischen Musik Das, was man heut zu Tage mehrstimmig fortschreiten, mehrstimmig singen und mehrstimmig spielen nennt. Von den zweistimmigen Folgen eines und desselben Intervalls waren damals, wie noch jetzt, der Gebrauch der Quinten und Quarten als übelklingend verpönt und regelwidrig (vgl. *Aristot. probl.* 17. 18); Octavengänge werden als besonders statthaft erwähnt, Terzen- und Sextengänge mögen aber gleichfalls nicht verboten gewesen sein.

Antiphonische Systeme oder **Antiphona** waren in der altgriechischen Musik die aus antiphonischen (consonirenden) Intervallen bestehenden Zusammensetzungen, daher identisch mit Dem, was wir Accord nennen.

Antippus, oder **Antiphus,** ein berühmter Flötenspieler des griechischen Alterthums, welcher als der Erfinder der lydischen Tonart (s. Griechische Tonarten) genannt wird.

Antiquis, Giovanni **d',** Kapellmeister an der Stiftskirche St. Nicolai zu Bari im Neapolitanischen. Von ihm existiren: vierstimmige Madrigale (Venedig, 1585), welche weite Verbreitung fanden. Wichtig für die Geschichtsforschung sind die »*Villanelle alla Napolitana a* 3 *voci da diversi musici, raccolte da G. de A., con alcune delle sue*« (Venedig, 1574), ein Werk, welches die Bibliothek zu München aufbewahrt.

Antispastos (griech.), ein viersylbiger Versfuss, aus zwei Längen zwischen zwei Kürzen (⏑ – – ⏑ = ) bestehend, z. B. Gehörfehler.

Antistrophe (a. d. Griech.), eigentlich Gegenwendung. Bei Chortänzen im Gegensatz von Strophe (s. d.), Gegenwendung des Chors, welche einer vorangegangenen Wendung entspricht, sodass sie in der entgegengesetzten Richtung geschieht, von der Linken zur Rechten. In der Lyrik (z. B. den Hymnen des Pindar) und namentlich den dramatischen Chorgesängen ist A. die der Strophe entgegnende Versreihe, die zur Gegenwendung gesungenen Worte.

Antithese (a. d. Griech.), Entgegensetzung, war in der Harmonielehre der alten Griechen und Römer wahrscheinlich mit Dem identisch, was wir jetzt *Inganno* oder Trugschluss (s. d.) nennen. In der jetzigen Theorie bedeutet A. einen einem Hauptthema gegenüberstehnden, rhythmisch und melodisch verschiedenen Satz, wie z. B. das Contrasubject bei der Fuge (s. d.).

Antode (a. d. Griech.), die Melodie der Antistrophe (s. d.) in der altgriechischen Musik.

Antoin, Ferdinand **d'**, ein kunstgeübter Dilettant in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Hauptmann in Diensten des Kurfürsten von Cöln, welcher auf grossen Reisen die Musik der drei tonangebenden Nationen trefflich studirt hatte. Er componirte mehrere Opern und brachte sie mit Erfolg auf die Bühne; in denselben ist eine Annäherung an Benda's Styl erkennbar.

Antoine, Heinrich, genannt Crux, geboren 1768 zu Mannheim, kam 1778 mit seiner Mutter, der rühmlichst bekannten Schauspielerin Franzisca A., geb. Amberger, nach München, wo er vom Hofmusicus P. Winter unterrichtet wurde. Auch Leopold Mozart in Salzburg war zwei Jahre lang sein Lehrer. 1786 wurde er als Kammermusicus nach Coblenz in die Kapelle des Kurfürsten von Trier berufen, machte hierauf Kunstreisen nach Holland und Frankreich und wurde Soloviolinist des Fürsten von Bentheim-Steinfurt, als welcher er die Sängerin Johanne Fontaine heirathete. Mit dieser zog er 1791 nach München und trat in die kurfürstliche Kapelle. Er schrieb einige Violinstücke und starb im J. 1809.

Antolini, Francesco, geboren 1771 zu Macerata, lebte als Musiklehrer und musikalischer Schriftsteller zu Mailand. Von ihm: »*La retta maniera di scrivere per il clarinetto et altri stromenti*« u. s. w. (Mailand, 1813), und »*Osservazioni su due violini esposti nelle sale dell' J. R. palazzo di Brera*« u. s. w. (Mailand, 1832).

Anton, Konrad Gottlob, geboren am 29. Novbr. 1746 zu Lauban in Schlesien, studirte zu Wittenberg Theologie und wurde im J. 1775 Professor daselbst. Er war ein eifriger und gründlicher Musikfreund, auch Verfasser mehrerer musikalischen Schriften und Abhandlungen, unter welchen die Untersuchungen über die Musik der Hebräer, so wie über die der Slawen besonders wichtig und interessant sind. A. starb zu Wittenberg am 3. Juli 1814.

Antonellio, Abundio, auch Antonelli und Antinello geschrieben, Kapellmeister an der Episcopalkirche in Benevent, später an S. Giovanni in Laterano, nahm zu Anfang des 17. Jahrhunderts eine Stelle als hervorragender Tonsetzer ein. Von seinen Arbeiten sind nur noch eine Sammlung vierchöriger Motetten (Rom, 1614), so wie Messen und Psalme (Rom, 1615, 1628, 1629) auf uns gekommen. A. selbst starb wahrscheinlich zu Anfang des Jahres 1609.

Antoni, Antonio **d'**, geboren zu Palermo am 25. Juni 1801, entstammte einer in der Musikwelt angesehenen Familie, indem sein Vater, Giuseppe d'A., einer der besten italienischen Dirigenten, und sein Grossvater, Antonio d'A., zu Paisiello's Zeit für einen tüchtigen Componisten gegolten hatte. Beide wurden des jungen A. Lehrer in der Musik, und seine Fortschritte waren so gewaltig, dass er, 12 Jahr alt, zum Feste der h. Cäcilie bereits eine selbstcomponirte Messe aufführen konnte. Seitdem trat er als Componist wiederholt in die Oeffentlichkeit und zwar mit solchem Erfolge, dass er bereits im J. 1817 zum Musikdirector des Theaters zu Palermo ernannt wurde, wo er ein grosses Ballet »*Le convulsioni musicali*« und seine erste Oper »*Un duello*« componirte. Seit 1820 war A. in Catanea als Operndirigent, in Syrakus und Malta als Impresario, auf Reisen in Frankreich und England und erschien endlich wieder in Venedig als Musikmeister des ungarischen Regiments Fürst Wied. Bald aber ging er nach Vicenza und componirte eine Oper »*Il pellegrino*«, welche er Meyerbeer zeigte und von diesem, den er damals in Triest hatte kennen lernen, wo dessen »*Crociato*« aufgeführt wurde, die aufmunterndsten Beifallsbezeugungen erhielt. Er fand in dem deutschen Meister einen wohlwollenden Freund und schrieb auf dessen Anregung seine »*Arminia ossia l'orfanella di Ginevra*«, welche Oper einen so glänzenden Erfolg hatte, dass man sie allgemein Meyerbeer zuschrieb, der ihre Aufführung eifrig betrieben hatte. Nach Farinelli's Tode wurde A. wieder Impresario und spielte abwechselnd in Triest und in Pelzola, wo er mit der berühmten Giuditta Grisi, der Pisaroni u. A. eine andere Oper »*L'Amazilda*« überaus beifällig aufführte; ihr folgte »*Giovanna Grey*«. Seitdem blieb er in Triest und hat sich um das Musikleben dieser Stadt grosse Verdienste erworben, namentlich durch Gründung einer musikalischen Gesellschaft »*L'accademia filarmonica*«, am 23. April 1851, deren

Director er seitdem ist und mit welcher er befruchtend und befeuernd nach allen Seiten hin wirkt.

Antoni, Friedrich, Director der königl. Hautboistenschule des Militär-Waisenhauses zu Potsdam, ist um 1755 geboren und auf jener Anstalt von seinem dritten Lebensjahre an bis zum siebenzehnten erzogen worden. Unter Jacobi's Leitung musikalisch vorgebildet, kam er 1773 als Fagottist in das Musikcorps des Renzel'schen Regiments zu Berlin und bereits ein Jahr später als Kammermusiker in die königl. Kapelle. Im Juli 1784 wurde er zum Director der Hautboistenschule des Militär-Waisenhauses zu Potsdam ernannt, aber bereits 1792 mit vollem Gehalte pensionirt, da man diese Schule aus Sparsamkeitsrücksichten auflöste. Nun bildete A. eine Privat-Hautboistenschule, welche so segensreich zu wirken begann, dass der König derselben bereits 1796 ein Pflegegeld von 720 Thalern jährlich und zwei Haufen Holz zur Heizung des Musiksaales aussetzte. Diesen Etat verwendete A., um seine Zöglinge bis auf 30 zu vermehren und deren Eltern monatlich zwei Thaler auszuzahlen. In der Franzosenzeit, 1806, gerieth das Institut abermals ins Stocken, wurde 1808 ganz aufgelöst und A. mit der Hälfte seines Gehalts pensionirt, bis im J. 1817 Alles restituirt wurde. Nun führte A. die Leitung wieder bis 1823, wo er sein Jubiläum feierte, das allgemeine Ehrenzeichen 1. Classe erhielt und nunmehr auf sein Ansuchen in den Ruhestand versetzt wurde. Er hatte 200 Militärmusiker, theils Hautboisten, theils Trompeter, unter diesen Virtuosen von Ruf, wie die Gebrüder Bärmann, den Fagottisten Brandt u. s. w., der preussischen Armee zugeführt. A. starb am 3. Juli 1830, 76 Jahr alt, zu Potsdam.

Antonii, Giovanni Battista degli, ein berühmter Organist zu Bologna und Mitglied der dortigen philharmonischen Gesellschaft um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Sein jüngerer Bruder, Pietro degli A., gleichfalls Mitglied jener Gesellschaft und Kapellmeister an mehreren Kirchen Bolognas, zeichnete sich als Componist von Messen und Motetten aus, welche um 1680 erschienen.

Antonio, ein Tenorist von ausserordentlich schönen Stimmmitteln und hochgerühmter Vortragsmanier, gehörte seit 1790 zu den Zierden der Sixtinischen Kapelle in Rom. Er wurde zu Anfang des 19. Jahrhunderts noch als lebend aufgeführt.

Antonio, mit den Beinamen degli Organi und Squarcialupi, ein hochberühmter Organist zu Rom, um das Jahr 1460 lebend, zu dem von weit und breit her die Musiker strömten, um ihn zu hören und sein Spiel zu bewundern.

Antoniotto, Giorgio, italienischer Musikgelehrter und Tonsetzer von ausgezeichnetem Rufe, welcher um 1760 nach London ging, wo er gleichfalls Aufsehen erregte. Dort erschien auch seine bereits in Italien veröffentlichte grosse und gründliche Harmonielehre (*Arte armonica*) in englischer Uebersetzung in zwei Foliobänden. Als Zeugnisse des Genies galten auch seine zwölf Sonaten für Gambe oder Violoncell aus dem Jahre 1736.

Antony, Joseph, geboren am 12. Januar 1758 zu Rengersbrunnen in der Grafschaft Rheineck, gestorben im J. 1832 zu Münster in der Provinz Westphalen, hatte den Ruf eines ausgezeichneten Violoncell- und Orgelspielers und eines guten Kirchencomponisten. Noch grössere Bedeutung erlangte sein Sohn Franz Joseph A., geboren am 1. Febr. 1790 zu Münster, welcher in der Musik Schüler seines Vaters war, zugleich aber Theologie studirte. Im J. 1819 wurde er Gesanglehrer am Gymnasium und Chordirector am Dom seiner Vaterstadt. Nach dem Tode seines Vaters wurde ihm auch die Domorganistenstelle daselbst übertragen. Er starb am 7. Januar 1837. Von ihm erschienen vier Choralmessen, Gesänge und Lieder, ausserdem aber auch einige vortreffliche schriftstellerische Arbeiten, welche den gründlich gebildeten, tiefdenkenden Musiker verrathen, so: »Archäologisch-liturgisches Lehrbuch des Gregorianischen Kirchengesanges« (Münster, 1829) und »Geschichtliche Darstellung der Entstehung und Vervollkommnung der Orgel« (Münster, 1832). Auch als Mensch hinterliess A. den Ruf eines gewissenhaften und pflichtgetreuen Beamten.

Antreten ist der deutsche Name für ein Signal, welches man gewöhnlich Appell (s. d.) nennt.

Antwort, oder Beantwortung, andere Bezeichnung für den Gefährten (latein.:

comes) in der Fuge (s. d.), überhaupt die nachahmende Stimme (ital. *risposta*, franz. *réponse*) auch im Canon und in der Imitation (s. diese Art.).

Anzani, s. Ansani.

Aöden (vom griech. Ἀοιδός, der Sänger) hiessen in der ältesten griechischen Zeit diejenigen Sänger, welche wir gewöhnlich durch die Bezeichnung »Barde« bestimmter zu charakterisiren pflegen. Sie gehörten der geehrtesten Menschenclasse an und durften bei Feierlichkeiten, Festen und Gelagen, wo sie, begleitet von der Kithar, die nationalen Götter- und Heldensagen vortrugen, als Spender der Freude nirgends fehlen, auch nicht bei Volksversammlungen, denn sie galten für höher begabt und für Freunde des Gemeinwohls. Daher wurden sie überall freudig und gern aufgenommen, wo sie wandernd hinkamen, um die Gesänge der Vorfahren traditionell weiter zu tragen. Meist aber hatten sie feste Wohnsitze, wie Homer dies von Demodokus und Phemios, den ältesten uns bekannten griechischen Aödennamen, ausdrücklich rühmt. Der Aöde galt, wie ebenfalls Homer sagt, als Autodidakt, d. h. von keinem Menschen unterrichtet, da ihn die Götter selbst, vornehmlich Apollo und die Musen, seine Kunst gelehrt hatten. Daher heisst er auch der von Gott Begeisterte (θέσπις) und seine Kunde galt unter allen Umständen für wahr und zuverlässig. Entsprechend diesem hohen Ansehen war er oft Gesellschafter, Freund und Rathgeber der Könige und wurde als zuverlässiger Mann auch den heimbleibenden Königinnen zum Gesellschafter und Aufseher beigegeben, wie z. B. der Klytämnestra (*Odyss. III*, 267). Als die ältesten A., von denen wir noch hochberühmte Gesänge besitzen, dürfen Homer und Hesiod bezeichnet werden; ihre Epen und Hymnen geben zugleich den Maassstab für die hohe metrische und poetische Entwickelung, welche die Dicht- und Gesangkunst bereits im hohen Alterthum bei den Griechen erreicht hatte.

Apel, Johann August, geboren 1771 zu Leipzig, Sohn des dortigen Bürgermeisters, ein vielseitig gebildeter und gelehrter Mann, welcher seit 1789 in Wittenberg und Leipzig neben den Rechtswissenschaften die Musik eifrig und gründlich studirte und sich als Klavier- und Harmonicaspieler auszeichnete. Im J. 1795 wurde er Doctor beider Rechte, später Rathsherr und starb am 9. August 1816 an einer Halsentzündung in seiner Vaterstadt, welche er überhaupt nie dauernd verlassen hatte. A. war auch ein trefflicher Dichter und hat u. A. das Textbuch zu Schneider's Oratorium »Das Weltgericht« verfasst. Seine erfolgreichen Bestrebungen auf dem Boden der schönen Literatur sind an anderen Orten anzuerkennen. Hier möge nur auf seine vortrefflichen ästhetischen Artikel hingewiesen werden, welche den älteren Jahrgängen der Leipziger Musikalischen Zeitung zu wahrhafter Zierde gereichen. Sein Hauptwerk aber ist die »Metrik« (Leipzig, 1814—1816. 2 Bde.), welches nicht wenig zu seiner Berühmtheit, kurz vor seinem Tode, beitrug. In demselben tritt er mit Schärfe, Schlagfertigkeit und Entschiedenheit gegen seinen ehemaligen Lehrer Gottfried Hermann auf und stellt eine geistvolle neue Tacttheorie, so wie eine Theorie über Melodie, Rhythmus und Metrik der Alten, reich an beherzigungswerthen neuen Ideen, auf. Das Werk erschien 1834 in 2. Auflage.

Apel, Karl Gottfried, Stadtcantor, Organist und Besitzer einer Musikalienhandlung zu Kiel, hat sich durch Herausgabe eines vollständigen Choral-Melodienbuches zu dem schleswig-holsteinischen Gesangbuche (Kiel, 1832) verdient gemacht. In demselben befinden sich auch einige ansprechende Melodien seiner eigenen Composition.

Apell, David von, der Sohn eines Steuerdirectors, welcher sich später adeln liess, ist geboren am 23. Febr. 1754 zu Kassel, woselbst er auch im J. 1833 als geheimer Kammerrath und Intendant des Hoftheaters gestorben ist. Obwohl er die Musik nicht zu seinem Berufe erwählte, machte er sich mit ihren Regeln und Gesetzen nach allen Seiten hin vertraut. Seine Lehrer in der Musik waren der Hofmusicus Wiesel und der Organist Müller in Rinteln, so wie die Hofmusiker Rodewald und Braun *jun.* in Kassel gewesen. Er erweiterte die in Kassel bereits bestehende philharmonische Gesellschaft, zu der nicht blos mehr Dilettanten, sondern auch Musiker und die Mitglieder der Hofkapelle strömten, um sich an der Ausführung von Musterconzerten, welche ohne Eintrittsgeld stattfanden, zu betheiligen. v. A. wurde bald zum ersten Director derselben erwählt, und seine Direction wurde als eine vor-

treffliche weit und breit anerkannt. Auch als Componist hat er sich, früher unter dem Namen Capelli, in allen Gattungen der Musik mit Glück und Geschick bewegt, und seine Bestrebungen wurden von der königl. schwedischen Akademie zu Stockholm, der *Accademia filarmonica* zu Bologna und der der Arcadier in Rom anerkannt, welche ihn sämmtlich zu ihrem Mitgliede erwählten. Ausserdem ernannte ihn der Papst Pius VII. für Widmung einer grossen Messe zum Ritter vom goldenen Sporn. Auch auf dem Gebiete der schönen Literatur war er mit Erfolg thätig; er hat u. A. zwei Bände Gedichte veröffentlicht und Uebersetzungen von Operntexten, z. B. den »Idomeneo« deutsch, das »Unterbrochene Opferfest« französisch u. s. w., geliefert. Sein Lebensabend war vielfach von Sorgen getrübt, denn die Rolle eines Kunstmäcens, welche er auch als Greis nicht aufgeben wollte, hatte nach und nach seine glänzenden Vermögensumstände zerrüttet; seine Hinterlassenschaft reichte kaum noch hin, seine zahlreichen Gläubiger zu befriedigen.

Apertus (latein.), offen, ein technischer Kunstausdruck aus der Orgelbausprache, wo man mit dem Worte aperte Stimmen: offene, nicht gedeckte Stimmen bezeichnet, so z. B. *Tibia aperta*, die offene Flöte u. s. w.

Apfelregal, auch Knopfregal genannt, eine veraltete Orgelstimme, gewöhnlich im Vier-, mitunter auch im Achtfuss-Ton. Sie gehörte, wie alle Regale, zu den Schnarrwerken und bestand aus einem kleinen, dünnen Rohre, auf welchem ein hohler kugelförmiger Knopf ruhte, welcher, um dem Schalle Ausgang zu verstatten, mit vielen kleinen Löchern durchbrochen war. Ihre Intonation war sanft und zart. In neueren Orgelwerken wird sie nicht mehr angewendet.

Aphonie (a. d. Griech.), Stimmlosigkeit, Tonlosigkeit, nicht zu verwechseln mit: Alalie, Sprachlosigkeit, welche letztere gleichbedeutend mit Stummheit ist. Die A., womit man nur den höchsten Grad von Heiserkeit bezeichnet, gestattet doch wenigstens, trotz vollständiger Tonlosigkeit der Stimme, zu lispeln und sich so verständlich zu machen. Sie ist meist Ausfluss von Veränderungen in und unter der Schleimhaut des stimmerzeugenden Organes, des Kehlkopfes und der Stimmbänder. Sie ist ebensowohl die Folge von Störungen im Bereiche des Geschlechtsapparates während der Entwickelungsjahre, als auch von heftigen Anstrengungen der Stimme, nach epileptischen Anfällen und starken Gemüthsbewegungen und tritt bald periodisch auf, plötzlich oder allmälig kommend und eben so wieder verschwindend, bald penetrant, wenn die Stimme nie mehr zurückkehrt (bei gänzlicher Zerstörung der Stimmbänder). Die diätetische Behandlung dieser Krankheit ist das wichtigste Heilverfahren, und in hartnäckigen Fällen ist der Aufenthalt des Kranken in einem südlichen Klima, besonders in Kairo, Madeira u. s. w., unumgänglich nothwendig.

A piacere, *a piacimento* (ital.), Vortragsbezeichnung: nach Gefallen, nach Willkür, wodurch der Ausführende die Freiheit erhält, die betreffenden, meist cadenzartigen Stellen nach seinem Gutdünken vorzutragen. Gewöhnlich ist der Nebenbegriff einer zögernden Vortragsweise damit verbunden; dieselbe ist aber der geschmackvollen Auffassung gänzlich überlassen. Mehr oder weniger synonym derselben Bezeichnung sind die Kunstausdrücke *a beneplacito, ad libitum* und *al piacer* (s. d.).

Apnöa (a. d. Griech.), Athemlosigkeit, der höchste Grad von Engbrüstigkeit, wie er bei Ohnmachten einzutreten pflegt.

Apobaterion (griech.), in der altgriechischen Poesie und Musik der Name für: Abschiedslied.

A poco a poco, oft auch nur *poco a poco* (ital.), nach und nach, allmälig, steht immer mit einer Vortragsbezeichnung, wie *crescendo, accelerando, ritardando* etc., in Verbindung und bezeichnet, dass die vorgeschriebene Wirkung allmälig eintreten und fühlbar werden soll.

Apodipna (a. d. Griech.) hiessen bei den Griechen diejenigen Gesänge, welche nach den Abendmahlzeiten, sei es als vorgeschriebene Dankhymnen, sei es als Lieder der Freude und heiteren Lebensgenusses, angestimmt wurden.

Apollini, Salvatore, geboren zu Anfang des 18. Jahrhunderts zu Venedig und seines Zeichens eigentlich Barbier, bezeigte einen so unwiderstehlichen Hang zur

Musik, dass er jede Gelegenheit ergriff, sich autodidaktisch im Violinspiel und in der Composition, namentlich für Gesang, vorwärts zu bringen, und es bis 1724 wirklich bis zu einem bedeutenden Ruf als Virtuose und Tonsetzer gebracht hatte. Seine Barcarolen, deren er fast eine Unzahl geschrieben hatte, wurden allbeliebt, und seine Opern, von denen einige noch bekannt sind (z. B. »*La fama dell' onore*« 1727, »*Il pastor fido*« 1739 u. s. w.) waren Repertoirstücke fast aller italienischen Bühnen. A. war ohne Zweifel ein grosses Genie, allein seine ungenügende musikalische Bildung versperrte ihm den Weg zur Meisterschaft.

Apollo (Ἀπόλλων), bei den Griechen und Römern der Vorsteher der Musen (Μουσαγέτης), so wie der Gott des Gesanges, der Instrumentalmusik, überhaupt der schönen Künste, und durch die antike Kunst und Philosophie zum Ideal vollendeter Humanität erhoben. Bei Homer und Hesiod, den ältesten Quellen, steht er einfach als Sohn des Zeus und der Leto (Latona) und als Zwillingsbruder der Artemis (Diana) da; die Sagen über die wunderbaren Umstände vor und nach seiner Geburt sind Ausschmückungen späterer Dichter, eben so verschiedene andere Functionen, welche ihm ausserdem noch zugeschrieben werden. Bei Homer ist er vor Allem der ewig jugendliche Gott und desshalb der Beschützer der Jugend, ausserdem aber der Gott der Wahrsagekunst und Prophezeiung. Sein Orakel ist in Pytho, dem späteren Delphi, und einer seiner berühmtesten Schüler in dieser Kunst ist der Oberpriester Kalchas. Seine Hauptthätigkeit aber hat er als Gott des Gesanges und Saitenspieles entfaltet. In dieser Eigenschaft unterhielt er die Götter, während sie schmausten, mit seinem Spiele, unterrichtete Andere im Gesang und erfand nach Hesiod und dem Homerischen Hymnus die Phorminx. Auch bestand er als solcher mit Marsyas und Pan musikalische Wettkämpfe. Die Sänger lehrte er zudem die Kunde der Vorzeit. Auch ist er bei Homer der Gott des Bogenschiessens, in welcher Eigenschaft er eine Menge Beinamen hat. Männer und Jünglinge, welche eines schnellen Todes sterben, fallen durch seine Pfeile, so wie Frauen und Mädchen durch die der Artemis. In Rom wurde 430 v. Chr. dem A. der erste Tempel errichtet und um 212 v. Chr. wurden daselbst die apollinarischen Spiele eingeführt. Besonders wurde er unter den Kaisern gefeiert. So erbaute ihm Augustus nach der Schlacht bei Actium sowohl an Ort und Stelle als auf dem palatinischen Berge in Rom einen Tempel und stiftete die actischen Spiele (s. d.). Ihm und seiner Schwester Diana zu Ehren wurden alle hundert Jahre die *Ludi saeculares* gefeiert. A.'s Attribute sind Bogen und Köcher, Kithara und Plectrum, Schlange, Hirtenstab, Greif und Schwan, auf welchem letzteren er mitunter auch reitet, Dreifuss, Lorbeer, Rabe und Habicht; seltener Cicade, Hahn, Wolf und Oelbaum. Von den Künstlern wird dieser Gott mit besonderer Vorliebe und in der Regel folgendermaassen dargestellt: Das Gesicht im schönsten Oval, die Stirn hoch, sanftfliessender Haarwuchs, auf der Stirn zwei Locken, hinten die Locken aufgebunden, wie bei der Venus und Diana, die Gestalt schlank. Die ältesten Bildsäulen des A. waren aus Holz und die ersten Verfertiger derselben jedenfalls Kretenser. Die schönste und berühmteste unter allen Apollostatuen ist der A. von Belvedere in der vaticanischen Sammlung zu Rom, als dessen Nachbildung der Apollino von Florenz gilt. Diese Statue ward um das J. 1500 zu Nettuno (Antium) ausgegraben, wohin sie wahrscheinlich Nero aus dem Tempel zu Delphi hatte bringen lassen.

Apollolyra, ein eigenthümliches Blasinstrument, welches im Wesentlichen nur als eine Verbesserung des schon vorher vorhandenen, von Weinrich erfundenen Psalmmelodikon (s. d.) zu betrachten ist. Seine Töne ahmen den harmonischen Zusammenklang von Violine, Oboe, Clarinette, Fagott und Hörnern nach; letztere können vermittelst einer besonderen Vorrichtung, ohne das Instrument anzublasen, auch für sich allein zu Gehör gebracht und durch aufgesetzte Bogen in verschiedene Tonarten umgestimmt werden. Das Instrument gleicht einer Lyra, ist $12^1/_2$ Zoll hoch und $7^1/_2$ Zoll breit, von schwarzem Holz, mit Fuss und Klappen von Messing und wird beim Gebrauch auf den Tisch gesetzt. An der vorderen Seite hat es 16 Klappen und 6 Tonlöcher, an der hinteren 18 Klappen und an den beiden Rändern 8 Klappen für die Daumen und kleinen Finger. Das messingene Mundstück, ein Conglomerat von Hornmundstück und Clarinettenschnabel, ist oben in der Mitte der Lyra auf einem

achtwinkligen messingenen Gestell von ungefähr $3^1/_2$ Zoll Höhe angebracht. Der Tonumfang des Instrumentes begreift das grosse *F* chromatisch bis zum dreigestrichenen *f*. Man kann in Harmonien bis zu sechs Stimmen darauf spielen, jedoch sind nicht alle Tonarten den Accordverbindungen gleich günstig. Der Erfinder der A. ist Leopold Ernst Schmidt aus Heiligenstadt in Thüringen 1832; eine genaue Beschreibung und Abbildung befinden sich in der Allgem. Musikal. Ztg. Jahrg. 1833 Nr. 5.

Apollon, ein lautenartiges Instrument, welches im J. 1678 von einem Pariser Musiker, Namens Promt, erfunden ist. Es war mit zwanzig Saiten bespannt, soll von angenehmem Klang und zur Begleitung des Gesanges vorzüglich geeignet gewesen sein, so wie ausserdem den Vortheil geboten haben, dass man darauf aus allen Tonarten, ohne es umzustimmen, spielen konnte. Sein geringer Tonumfang mag eine grössere Verbreitung verhindert haben.

Apolloni, ein italienischer Operncomponist, um 1650 zu Arezzo geboren, von dem Näheres nicht bekannt ist, als dass er seinerzeit sehr beliebt war.

Apollonicon, eine von Flight und Robson zu London im J. 1819 erfundene Art von Drehorgel, welche grosse Aehnlichkeit mit dem Gurk'schen Panharmonicon (s. d.) hat. Die Grösse ist die einer mässigen Kirchenorgel und es hat 16 bis 20 Register und 5 Klaviaturen, welche jedoch nicht über, sondern neben einander angebracht sind und daher auch fünf Spieler erfordern. Die aus letzterem Umstande entspringende Schwerfälligkeit und Unbequemlichkeit hat eine grössere Verbreitung des Instrumentes verhindert.

Apollonion, ein merkwürdiges, von Joh. Heinr. Völler aus dem Dorfe Angersbach im Hessischen im J. 1800 erfundenes Instrument, die Verbindung eines Pfeifen- und Tastenwerkes. Es besteht hauptsächlich: 1) aus einem aufrechtstehenden Fortepiano mit zwei Klaviaturen im Umfang vom Contra-*F* bis zum dreigestrichenen *a*; 2) aus einem Flötenwerk für das zweite Klavier im Zwei-, Vier- und Achtfuss-Ton und 3) aus einem Automaten, von Gestalt und Grösse eines achtjährigen Knaben, welcher auf einer Flöte mehrere Conzertstücke, begleitet von dem Hauptinstrumente, mit richtiger Applicatur spielt und in den Pausen die Flöte absetzt. Das Instrument kann beliebig als Pianoforte allein, oder in Verbindung mit Flötenwerk und Automaten gebraucht werden. Eine eingehende Beschreibung findet sich Leipz. Allgem. Musikal. Ztg. 2. Jahrg. Nr. 44.

Apopsalma (griech.) hiess im griechischen Alterthume der klingende Theil einer gespannten Saite, d. h. derjenige Theil, welcher zwischen den beiden Stegen liegt, oder, wenn die Saite mit dem Finger auf ein Griffbrett niedergedrückt wird, vom Finger bis zum Stege.

Aposiopesis (griech.), bei den Römern *reticentia,* ist die aus der Poetik und Rhetorik auch in die Musik-Kunstsprache übergegangene Bezeichnung für das mit Nachdruck verbundene Abbrechen inmitten eines Satzes, also die Pause (s. d.).

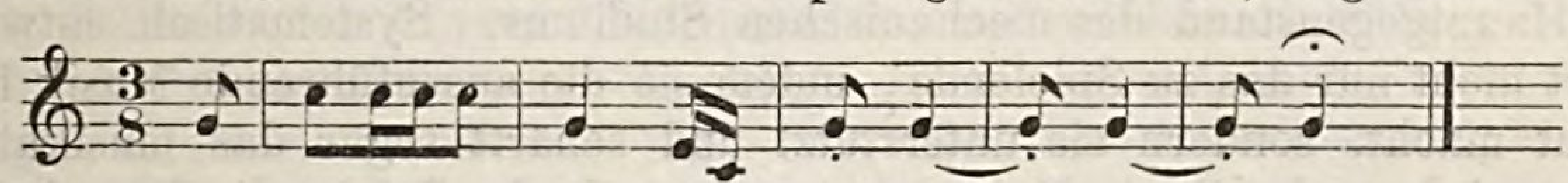
Apotome (griech., von ἀποτομή, Scheidung, Trennung). Euklides, 307—227 v. Chr., gebraucht dies Wort für jeden Rest, den eine Grösse, welche von einer anderen abgezogen wird, zurücklässt; von Anderen wird es aber auch als eine musikalische Bezeichnung, welche so viel als Abschnitt bedeuten soll, was somit unserem heutigen Begriffe des Wortes Komma entspräche, erklärt. In letzterer Art gebraucht es Philolaos als Name für die grössere Hälfte des Pythagoräischen Ganztones 9:8. Die Pythagoräer theilten nämlich den Ganzton 9:8 in zwei ungleiche Hälften, in den sogenannten grossen Halbton 2187:2048, welchen Philolaos eben A. nannte, und den sogenannten kleineren Halbton 256:243, von ihm Diësis genannt. Den Unterschied dieser beiden Intervalle, der A. und Diësis, 531441:524288, nannte derselbe Gelehrte das Komma, welche letztere Benennung die oben angeführte Wortbedeutung von A. als einen Intervallenabschnitt höheren Grades markirt. Näheres siehe unter Griechische Musik. Schliesslich sei noch bemerkt, dass Manche das Wort A. auch für den Halbton 2048:1875 = 16:15 + 128:125 des abendländischen Tonsystems anwenden, jedoch verschwindet diese Benennungsweise zum Vor-

theil der correcteren Auffassung griechischer Benennungen für das Pythagoräische System immer mehr. 0

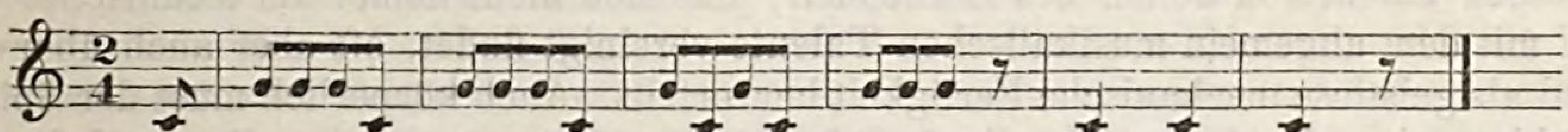
Appassionato (ital.), Vortragsbezeichnung, welche leidenschaftlich, mit leidenschaftlichem Ausdruck bedeutet. Es steht meist als Eigenschafts- bei einem Hauptworte, z. B. *Allegro a—o, Sonata a—a* = leidenschaftlich gehaltenes Allegro, Sonate u. s. w. Aber auch allein findet es sich innerhalb von Tonstücken und verlangt dann eine Beschleunigung des Tempos und überhaupt eine unruhigere und leidenschaftlichere Vortragsart.

Appel, Karl, geboren am 14. März 1812 zu Dessau. Im Violinspiel war er ein Schüler des herzogl. Conzertmeisters Lindner, seines Amtsvorgängers, und in der musikalischen Theorie und Composition der Friedr. Schneider's. Frühzeitig trat er als Violinist in die herzogl. Hofkapelle ein und wirkte in derselben als sehr geschätzter Conzertmeister und Vorgeiger. Er ist auch Componist von Violin- und Gesangstücken, namentlich ansprechender Männerquartette. Eine Oper von ihm: »Die Räuberbraut« ist in Dessau, sonst nirgends, gegeben worden.

Appell, Zusammenberufung einer Truppe durch die Trommel, Trompete oder das Horn bedeutend, ist die ursprünglich französische Benennung eines Signals, für welches jetzt fast eben so häufig die deutsche Bezeichnungsweise »Antreten« in Gebrauch ist. Die verschiedenen Waffengattungen gebrauchen ganz verschiedene Musikstücke zu diesem Signal, und zwar ist das der preussischen Cavalerie und Artillerie gesetzlich bestimmte, welches mit der Trompete geblasen wird, folgendes:



Dies Signal kann auch zur Ankündigung des Beschlusses militärischer Uebungen angewendet werden, jedoch muss dann erst »das Ganze« (s. d.), welches von den entfernten Truppentheilen als Zeichen des Verständnisses wiederholt werden muss, vorangehen, ehe A. geblasen wird. Das zu obigen Zwecken angewandte Signal der Infanterie, welches mit dem Signalhorn (s. d.) ausgeführt wird, ist das in der preussischen, resp. deutschen Armee unter der Benennung Marsch oder Antreten bekannte:



welches laut Instruction auch anderweitig ähnlich aufgefasst gebraucht wird, das aber als A. eigen geblasen werden muss, nämlich: in einem mässigen Tempo, während es in anderer Bedeutung (s. Marsch) schneller executirt wird. B.

Appenato (ital.), Vortragsbezeichnung in der Bedeutung bekümmert, leidend, schmerzlich und daher synonym mit: *con amarezza* (s. *Amarezza*), *con dolore* (s. *Dolore*), *dolente* (s. d.).

Applicatur (abgeleitet von *applicatura*, schlecht lateinisch für *applicatio*, zu deutsch: Anfaltung, Anknüpfung, Verknüpfung) ist zunächst die Bezeichnung für Fingersetzung und zweckentsprechende Anwendung der Finger überhaupt, durch welche bei dem Spiele musikalischer Instrumente die Tonerzeugung in einer für den Spieler möglichst bequemen Weise geschehen soll. Von der zweckmässigsten Verwendung der Finger hängt die Leistungsfähigkeit des Spielers und seines Tonwerkzeuges ab. Die A. ist ein Ergebniss der Wechselwirkung zwischen dem Baue und den Eigenthümlichkeiten eines Instrumentes und der Construction und den Eigenschaften der Hand. An Erzielung bequemer A. arbeiten daher in gleichem Maasse die Virtuosen und die Verfertiger eines Instrumentes. Den unendlich mannigfachen möglichen Toncombinationen in der Musik entsprechend, sind eine unzählige Menge von Wendungen und Combinationen der A. möglich. Nur grosse praktische Erfahrung, mechanische Fertigkeit und Umsicht führen uns auf die wirklich bequemste Art der A., und lassen uns aus der Praxis Einsicht erhalten in die Ursachen, den Zusammenhang und das Wesen der A., sie befähigen uns, daraus die Gesetze zu erkennen,

deren wir zur Uebersicht und planmässigen Verwendung der in den Fingern uns zu Gebote stehenden Mittel bedürfen. Die Befolgung der so geschöpften Grundsätze erfordert grosse Uebung und eine gewisse Uebersicht und augenblickliche Geistesgegenwart. Die Wichtigkeit und den Werth der A. weiss am besten der Kunstgeübtere zu erkennen, während sich Anfänger meist nur mit einigem Widerstreben den ihnen wenig einleuchtenden Regeln der A. fügen. Die grosse Bedeutung der A. für das ganze Spiel liegt in dem innigen Zusammenhange der A. mit der ganzen Technik überhaupt, da von ihr eben so guter, gleichmässiger Anschlag, wie richtige Stimmführung, charakteristische Tonschönheit, Klangfärbung und Wohllaut, ruhige, auch für den Anblick schöne Haltung und grösstmögliche Beweglichkeit der Finger und damit Sicherheit und Fertigkeit im Spiele, Ausdauer u. s. w. abhängen, während die A. selbst durch die Haltung des Körpers und der Hände, so wie durch die Lage oder Stellung des betreffenden Instrumentes beeinflusst und bedingt ist. Die Schwierigkeit der Erlernung eines Instrumentes hängt wesentlich von den Schwierigkeiten ab, welche dasselbe der A. bietet; in dem Grade der reicheren Entfaltbarkeit der A. steigert sich die erreichbare Geläufigkeit und die Beweglichkeit eines Instrumentes. Die Tonwerkzeuge sind in ihrer quantitativen Leistungsfähigkeit sehr verschieden, wesshalb die A. auch einen Hauptlehrgegenstand der Instrumentirungslehre bildet, welche den angehenden Componisten namentlich in der A. der Instrumente und über die dadurch bedingte Möglichkeit des Auszuführenden zu unterrichten hat. Auch bei Erlernung eines Instrumentes ist die Lehre von der A. eines der wichtigsten Capitel und der Hauptgegenstand des mechanischen Studiums. Systematisch entwickelte A. erleichtert nicht nur das zu Spielende, indem sie die auszuführende Musik hand- und fingerrecht macht, sondern sie unterstützt und schärft sogar das musikalische Gedächtniss und das schnelle Auffassungsvermögen, da der Spieler die Töne beim Notenlesen schneller findet und nicht so häufig den Zusammenhang unterbrechen muss, um nach entsprechendem Fingersatz zu suchen; das genauere Studium der A. in einem Tonstücke bleibt dennoch eine Hauptaufgabe des sorgfältigen Einstudierens desselben, wobei sich der Spieler schwierige Stellen durch richtige, gute A. zurechtlegen und spielbar machen muss, nicht aber sich erlauben darf, an der Composition Aenderungen vorzunehmen zur Erleichterung der A. Die A. beansprucht daher ein besonderes Talent von Seiten des Lernenden, das sich nicht immer als technisches Talent mit dem allgemein musikalischen Talente vereinigt findet, oft aber auch überwiegend als geistlose mechanische Fertigkeit hervortritt. Auch körperlich muss der Spieler befähigt sein, durch den für die A. seines Instrumentes tauglichen Bau und die Beschaffenheit der Hände, und es muss die körperliche Thätigkeit, auf welcher die A. beruht, als eine Art Gymnastik geübt werden. Die Aufgabe des Musiklehrers und der Zweck der Schule, Fingerübungen, Etuden, Toccaten u. s. w., besteht zu einem grossen Theile in der Erziehung der Hand, resp. Finger, zum Handwerk in der Tonkunst, d. h. der Ausbildung der A. Von jeher war ein Theil des Wirkens der Meister der Tonkunst dahin gerichtet, die mechanischen Hilfsmittel der Musik zu erweitern durch Vervollkommnung der Instrumente und deren Technik, resp. A., um auf Grund dieser auch zu höherer Vollkommenheit in der Musikschöpfung fortschreiten zu können. In diesem Sinne haben seit Joh. Seb. Bach (1685—1750) und seinem Zeitgenossen Dom. Scarlatti (1683—1760), — welche durch häufigere Verwendung des Daumens und fünften Fingers in ihren Compositionen für Orgel und Klavier den Gebrauch derselben allgemeiner machten, und auch die A. für andere Instrumente (z. B. Bach die A. der Doppelgriffe auf der Violine, u. A. m.) erweiterten, — alle unsere grossen Tonmeister gewirkt und nach und nach eine solche Fülle von technischen Mitteln, besonders durch grossartige Entwickelung der A., geschaffen, dass in unserem Jahrhunderte durch Ueberwuchern dieser Mittel über den Zweck derselben die Virtuosität in der einseitigen Vollendung der Technik das Ideal der Kunst erblicken konnte. Erst der neueren Zeit war es vorbehalten, die anerkennenswerthen Resultate der Virtuosenzeit dem Dienste der wahren Kunst zu unterwerfen und das richtige Verhältniss zwischen Technik und Kunst wiederherzustellen. Mit den Componisten und Virtuosen theilen sich die Instrumentenmacher in das Verdienst um

die Entwickelung der A., indem sie die Intentionen der Tonmeister auf den bezüglichen Instrumenten praktisch auszuführen ermöglichten. Bei allen Instrumenten ist die Grundlage der A. diejenige, welche sich auf die Ausführung der diatonischen Tonleitern stützt. Bei denjenigen Instrumenten, welche Melodie und Harmonie zugleich umfassen, sind ausserdem noch die Regeln der Harmonielehre und des Contrapunktes bestimmend für gute A. Auch der Styl und Charakter eines auszuführenden Tonstückes erfordern bisweilen eine besondere A., so wie manche Applicaturen nur im langsamen Tempo ausführbar sind. Zu den meisten Instrumenten werden nicht alle fünf Finger der Hand benutzt; der Daumen und kleine Finger eignen sich nicht in jeder Handstellung, wie sie bei den einzelnen Instrumenten geboten ist, zum Gebrauche. Auch die gegenseitige Stellung der Finger, ihre symmetrische Ordnung und ihre ungleiche Druck- oder Schlagkraft und Elasticität sind von Einfluss auf die A., hingegen ist die Haltung derselben bei den meisten Instrumenten in leichter, natürlicher Krümmung der Finger dieselbe, und bei allen ist höchste Ausbildung des Tastsinnes das zu erstrebende Ziel für vollendete Technik. Die Eintheilung der Instrumente in besondere Classen oder Familien, je nach ihrem Charakter und ihrer Behandlungsweise, enthält in sich zugleich die Unterscheidungsmerkmale für deren verschiedene Arten von A., indem die einzelnen Instrumentenfamilien unter sich ziemlich gleichen Gesetzen der A. unterworfen sind. Der Begriff »Applicatur« selbst wird je nach der verschiedenen Thätigkeit und Anwendung der Finger bei der Behandlungsweise der einzelnen Classen von Instrumenten modificirt. Bei denjenigen Pfeifen-, Saiten- oder Zungen-Instrumenten, auf welchen die Finger beider Hände den Ton mittelst eines Tastenmechanismus direct durch Anschlag entstehen lassen, wie: Orgel, Klavier, Harmonium (auch Conzertina und Accordion), ist Fingersetzung und Tonerzeugung zusammenfallend, und daher A. und Anschlag untrennbar und von einander abhängig. Die A. für diese Tasteninstrumente, deren Tasten-Ordnung und -Entfernung selbst wieder im Hinblick auf die Möglichkeit, durch die A. beherrscht werden zu können, eingerichtet ist, gründet sich hauptsächlich auf die Quinten-, Octaven- und Decimen-Lage der Finger, und erheischt die Orgel ausser der Fingerapplicatur noch eine besondere A. der Füsse für das Pedal, welche sich auf zweckmässigen Wechsel von Rechts und Links und den Gebrauch von Absatz und Spitze gründet. Die weitere Entfaltung der A. über die bei den Tasteninstrumenten in geordneter Fortschreitung liegenden, umfangreichen, der Homo- und Polyphonie gleich dienstbaren Tonreihen, wird unter dem Begriffe: »Fingersatz« (s. d.) zu erörtern sein. Zur A. gehören auch die Manieren des Ueber- und Untersetzens der Finger, das Abgleiten, Auslassen, Nachziehen, Einsetzen, Ablösen eines Fingers, das Ueber- und Unterschlagen der Hände (s. d.), und alle jene mechanischen Hilfsmittel, welche besonders auf dem Klaviere, als dem für technische Entwickelung am meisten sich eignenden Instrumente, angewendet werden. Die A. derjenigen Instrumente, bei welchen der Anschlag nicht durch einen Mechanismus vermittelt wird, sondern die Saiten oder sonstigen tönenden Körper unmittelbar mit den Fingern zum Erklingen gebracht werden, wie bei der Harfe, bei dem Basse der Zither, bei der Franklin'schen Glasglocken-Harmonica u. s. w., ist die A. ebenfalls mit dem Anschlage oder der Erzeugung des Tones eng verbunden. Die A. der Harfe nähert sich derjenigen des Klavieres, ist aber durch die senkrechte Stellung des Instrumentes, durch die jedesmal erforderliche Bildung der chromatischen Töne mittelst der Pedale und durch den Anschlag der Saiten modificirt; eine eigenthümliche A. ist ferner nothwendig bei Hervorbringung der Flageolet- oder Harmonicatöne, sodann bei dem der Harfe eigenthümlichen Glissicato, so wie behufs Deckens der Saiten zur Verhinderung des zu langen Nachklingens derselben u. s. w. (s. Harfe). Für die Basssaiten der Zither, welche gleich den Saiten der Harfe frei schwingen, regelt sich die A. nach der Lage der Durdreiklänge, und nächst dieser nach der der Moll- und Septaccorde, wobei meist von Einem der Finger zwei nebeneinanderliegende Saiten zugleich anzuschlagen sind. Auch bei der Zither, besonders bei der Elegiezither, ist in der A. Rücksicht auf das Decken der Saiten zu nehmen. Bei der Glasglocken-Harmonica ist die Spielweite der Glocken derjenigen von Tasten gleich und die A. während der sanften Be-

rührung der Glocken ähnlich der des Harmoniums und der Tasteninstrumente überhaupt. Bei denjenigen Instrumenten, welche weniger Saiten, und dafür ein Griffbrett, mit oder ohne Bunde, haben, müssen die Finger der linken Hand die Saiten durch Niederdrücken verkürzen und den Ton derselben dadurch erhöhen, während das Erklingen der Saiten durch die rechte Hand entweder mittelst Anschlags der Saiten mit den Fingern, wie bei der Guitarre, oder mit einem Ringe, wie bei der Zither, oder mit einem Federkiele, wie bei der Mandoline, Mandora u. s. w., oder durch Streichen mit einem Bogen, wie bei der Violine, Viola, dem Violoncell, Contrabass, der Viola d'amore, Streichzither u. s. w. hervorgebracht wird, so dass die rechte Hand, mit Ausnahme bei der Zither, keine A., nur eine bestimmte Haltung hat. Diese Griffbrettinstrumente sind theils in Terzen oder Quarten, oder gemischt, meist aber in reinen Quinten gestimmt und die Fortschreitung der Töne geht, nachdem die Finger sämmtlich auf Einer Saite aufgesetzt waren, auf die folgende Saite über. Die Stimmung der Saiten dieser Instrumente richtet sich meist nach der Zahl der anwendbaren Finger und diese wieder nach der Möglichkeit ihrer Verwendung und Bequemlichkeit der A. Sie unterscheiden sich von den Tasteninstrumenten in der A. besonders dadurch, dass benützte Finger stumm liegen bleiben können oder über ihren Plätzen schwebend erhalten werden müssen, wodurch Ruhe und stetes Orientirtsein erzielt wird. Ein zweites Unterscheidungsmoment liegt in der anderen Auffassung des Begriffes: »Applicatur«, die bei den Griffbrettinstrumenten die tieferen und höheren Lagen oder Positionen des Fingersatzes bezeichnet. Man nimmt nämlich jeden diatonischen Stammton der ersten Octave jeder Saite als Anfangston einer A. an, und rechnet so von der Tiefe nach der Höhe bei der Violine, Viola und Zither sieben Lagen oder Applicaturen, von welchen besonders die erste A., dann die dritte und fünfte als Hauptlagen sich auszeichnen. Die Zahl dieser Applicaturen könnte in der Höhe noch weiter geführt werden, diese höheren Lagen werden aber aus praktischen Gründen nicht weiter benannt, hingegen wird eine halbe A., vor der ersten liegend, noch als A. bezeichnet. Jede dieser Applicaturen ist ein genaues, verkleinertes Abbild der ersten und innerhalb jeder sind sämmtliche Dur- und Molltonleitern mit gleichem Fingersatze wie in der ersten, dem Klange nach jedoch je um einen diatonischen Ton höher transponirt als die der vorhergegangenen Lage, zu spielen. Jeder chromatische Ton wird dabei zur gleichen A. wie sein Stammton gezählt. Für das Violoncell werden in der Regel nur vier Applicaturlagen oder Positionen angenommen und die Finger für jeden halben Ton reservirt, da die Entfernung des ganzen Tones zu gross und unbequem wäre; in den höheren Positionen und in besonderen Fällen wird der Daumen mit in Gebrauch gezogen. Der Contrabass stimmt in Quarten, wodurch die vier halben Töne, welche auf die folgende leere Saite überführen, vollständig von vier Fingern beherrscht werden können; er wird fast nur in der ersten Position gespielt. Bei der Guitarre werden mehrere Applicaturlagen gebraucht, welche in gleicher Weise wie bei den bereits genannten Instrumenten anzuwenden sind, und nur kleine Modificationen in Folge der Stimmung der Guitarre (gewöhnlich in Quarten und einer Terz) erleiden. Hingegen kann bei der Guitarre und Gambviola durch den Capotasto das Griffbrett derart verkürzt, und durch die Verrückung dieses Hauptbundes oder Hauptgriffes die A. so festgestellt werden, dass selbst in den höheren Lagen noch leere Saiten mitwirken können und diese neue, höhere A. somit vollständig gleich der ersten, ursprünglichen, behandelt werden kann. Unter den Griffbrett-Saiteninstrumenten sind die Streichinstrumente (mit Ausnahme der Streichzither) dadurch von den übrigen unterschieden, dass mit der A. die genaue Theilung der Saitenlänge für jeden Ton jederzeit erst geschehen muss, wesshalb die Reinheit des Tones hinsichtlich seiner Höhe von bequemer A. abhängig ist. Das Griffbrett der übrigen Instrumente, der Zither und der lautenartigen Instrumente, wie Guitarre, Mandoline u. s. w., ist durch feststehende, chromatisch folgende Bunde bereits eingetheilt, wesshalb die A. nur gutes Aufsetzen der Finger zu berücksichtigen hat. Dadurch ist es auch ermöglicht, dass bisweilen Ein Finger bequem zwei bis drei Saiten niederdrücken kann, und da einige der lautenartigen Instrumente (die Mandoline, Thüringer Bergmannszither u. s. w.) doppelchordig besaitet

sind, so ist ihre A. durch diesen Umstand erleichtert. Die auf sämmtlichen Saiteninstrumenten ausführbaren und bei allen an denselben Bruchtheilen der Saitenlänge liegenden Flageolettöne werden auf allen Griffbrettinstrumenten in derselben Weise durch leichte Berührung mit den Fingern hervorgebracht; ausser den natürlichen werden künstliche Flageolettöne durch Verkürzung der Saitenlänge mittelst festen Aufsetzens eines Fingers ermöglicht, deren A. ebenfalls eine allen diesen Instrumenten gemeinsame ist und sich bei allen in demselben Maasse von der gewöhnlichen A. unterscheidet. — Zweck und Bestimmung aller Griffbrettinstrumente ist hauptsächlich die Ausführung einstimmiger Melodien; jedoch können fast auf allen auch zwei- bis vierstimmige Sätze, sogenannte Doppel-, drei- und vierfache Griffe, ausgeführt werden, besonders in den tieferen Applicaturen, wenn die Intervalle derselben der Natur des Instrumentes entsprechen. Die mit Bunden versehenen Griffbrettinstrumente haben für mehrstimmige Griffe bequemere A. und können daher besonders im drei- oder vierstimmigen Satze mehr leisten (namentlich die lautenartigen) als die Streichinstrumente, welche nicht mit Bunden versehen sind. Die A. zu Doppelgriffen richtet sich je nach den Intervallen derselben, ob Terzen, Sexten, Octaven oder andere Intervalle zu spielen sind; die hauptsächlichsten sind die genannten, deren A. auf den nicht mit Bunden versehenen Griffbretten der Streichinstrumente wegen der leicht entstehenden Unreinheit des Tones eine schwierigere ist. In vierstimmigen Griffen kommen jedesmal alle Finger und Saiten in Gebrauch, daher ihre A. eine gezwungene wird. Die Verbindung der höheren Applicaturen mit den tieferen, bei umfangreichen Passagen, Sequenzen in der Melodie u. s. w., wird theils durch Benützung der Zwischenzeit bei Pausen oder leeren Saiten, theils durch Uebergleiten, besonders bei halben Tönen, oder Schleifen eines Fingers bei grösseren Abständen, bewirkt, jedoch darf dabei kein Finger in der vorhergegangenen A. liegen bleiben. Da die Klangfarben der Saiten und die Tonstärke der einzelnen Applicaturen verschieden sind, die meisten Töne aber auf verschiedenen Saiten der Griffbrettinstrumente sich hervorbringen lassen, so ist es eine der künstlerischen Aufgaben des Spielers, diejenige A. zu wählen, welche neben ihrer bequemen Lage durch die ihr eigene Klangfarbe sich am besten zu seinen Intentionen als Ausdrucksmittel eignet. Diese Eigenthümlichkeit der A., welche für den Vortrag von grosser Bedeutung ist (daher auch die vom Componisten gewünschte A. in solchem Falle eigens vorgeschrieben wird), bildet zugleich einen Vorzug dieser Instrumente. Eine eben so werthvolle Eigenschaft derselben, namentlich der Violine, ist ihre grosse Beweglichkeit in der A. Bei den Blasinstrumenten wird durch die Fingerapplicatur das Schliessen und Oeffnen der Tonlöcher bewerkstelligt, welch' letztere bei den Blasinstrumenten gleichsam die Bunde der Griffbrettinstrumente repräsentiren. Ihre A. ist bedeutend einfacher als die der Griffbrettinstrumente, da die Zahl der Löcher weit geringer ist als die Zahl der Griffe auf einer Saite, welcher Umfang bei den Blasinstrumenten durch verschiedene Anwendung der A. der Lippen, hier »*Embouchement*« genannt, so wie durch verschieden starken Luftstrom ergänzt wird. Die Finger verharren bei den Blasinstrumenten stets in Einer Lage und auch bei ihnen ist die A. innerhalb der einzelnen Arten der beiden grossen Blasinstrumentenfamilien eine ziemlich gleiche. Während die Holzblas- oder Rohrinstrumente in Rücksicht auf ihre in mannigfacher Zahl vorhandenen Klappen eine in Bezug auf Fingersetzung ziemlich einfache und dabei sehr bewegliche A. haben, erfordern die Blechinstrumente, welche früher ebenfalls Klappen hatten, jetzt aber mit Ventilen versehen sind, eine noch weniger complicirte, und wegen ihrer minderen Beweglichkeit in Ausführung rascher Tonverbindungen ruhigere A. Die A. der Blasinstrumente hat sich namentlich durch die Fortschritte im Baue derselben in neuerer Zeit sehr geändert; die Tonlöcher der früher gebräuchlichen Instrumente waren nach der Bequemlichkeit der A. für die Entfernung der Finger gebohrt, und ihre A. daher sehr einfach; da jedoch durch diese etwas willkürliche Einrichtung die Tonhöhen nicht im ganzen Umfange rein waren, unternahmen es C. Almenräder (1786—1843) für Fagott, Iwan Müller (1786 bis 1854) für Clarinette, Böhm (geb. 1802) für Flöte, so wie noch viele Andere, die Bohrung und Anordnung der Löcher nach akustischen Gesetzen und mit bequemer

Ausführbarkeit aller chromatischen Töne herzustellen, wodurch die Tonhöhe zu möglichster Reinheit gebracht, für die A. aber ein Mechanismus von Klappen und Ringen nöthig wurde, um die Löcher mit den Fingern erreichen zu können, welcher eine ganz neue A., unsere jetzige, für diese Instrumente nöthig machte (s. Fingersetzung bei Holzblasinstrumenten). Für die Blechinstrumente haben in ähnlicher Weise Ch. J. Sax (geb. 1793) und dessen Sohn A. J. A. Sax (geb. 1814), so wie F. W. Wieprecht (geb. 1802) und einige Andere durch ihre Verbesserungen grossen Einfluss auf die A. und Behandlung ausgeübt (s. Blechblasinstrumente). Die Blechinstrumente können meist durch Aufsetzen eines Bogens oder Ausziehen in tiefere Stimmung gebracht werden, während ihre A. dabei unverändert dieselbe bleibt, ähnlich den Applicaturen der Griffbrettinstrumente, welche bei gleichem Fingersatze die Tonleiter transponiren. Auf den Zugblasinstrumenten (Posaunen ohne Ventile) werden die den Applicaturlagen der Griffbrettinstrumente entsprechenden Züge, deren Zahl sieben ist (wovon drei Hauptzüge), ohne Einzelgebrauch der Finger ausgeführt, es kann daher nicht von wirklicher A. die Rede sein. Ein Gleiches gilt für alle Naturblasinstrumente, welche keine Klappen oder Ventile haben und deren Töne durch verschiedenen Lippenansatz erzeugt werden, welcher die Bedeutung der A. bei anderen Instrumenten ersetzt. Eben so wird die A. bei den Schlaginstrumenten: Pauken, grosse und kleine Trommel, Glockenspiel, Triangel, so wie alle Harmonica-Instrumente, wie Glas-, Stahl-, Holz- und Stroh-Harmonica, auch Cymbal u. s. w., durch die verschiedenen Schlagarten ersetzt, insofern bei allen diesen Instrumenten die Behandlung des Plektrons, d. h. eines oder zweier Schlägel oder Hämmerchen, mit A. vergleichbar ist. Besondere Anwendung der A. für die einzelnen Instrumente s. die betreffenden Artikel und bei »Fingersatz«.

Max Albert.

Applicatur für das Pianoforte insbesondere. Je geringer der Tonumfang eines Instrumentes ist und je weniger Ansprüche an die mechanische Ausbildung der Finger und ihrer Gelenke gemacht werden, um so leichter ist die A. Während bei den Blechblasinstrumenten fast die ganze Behandlung den Lippen und dem Athem zufällt und eine Verwendung der Finger nur bei den Ventilinstrumenten, aber auch hier nur im beschränkten Maasse, erforderlich ist, steigert sich die Schwierigkeit der A. vom Leichten zum Schweren, vom Einfachen zum Complicirten in der Reihenfolge der Rohr- oder Holzblasinstrumente, Streichinstrumente, der Saiteninstrumente, wie Zither, Harfe, und der Tasteninstrumente, unter welchen letzteren wiederum das Klavier wegen der eminenten Anforderungen, welche man heutzutage an die Technik desselben stellt, die complicirteste A. aufzuweisen hat. Das Klavier hat sowohl den grössten Tonumfang als auch die grösste Möglichkeit aller Arten von Combinationen der Töne, endlich auch die grösste Verschiedenheit in der Gattung der Stärkegrade und Spielarten. Alle diese Umstände üben den wesentlichsten Einfluss auf die A. oder den Fingersatz (s. d.), wie man sich beim Klavier schlechthin auszudrücken pflegt, und verlangen das sorgfältigste Studium der Natur des Instrumentes, bis man im Stande ist, überall mit Sicherheit in der Feststellung des Fingersatzes zu verfahren. Wenn die Mechanik der Finger mit dem Fingersatz zu einem Ganzen verbunden (d. h. wenn die Mechanik vermittelst des Fingersatzes bestimmten musikalischen Zwecken dienstbar gemacht) die Technik des Klavieres bildet, und wenn eine gediegene Technik die nothwendigste Grundlage für jeden Klavierspieler ist, so erhellt schon daraus die Wichtigkeit und Bedeutung des Fingersatzes, von dem auch Hummel zu Anfange des zweiten Theiles seiner grossen Klavierschule sagt: »Ich betrachte diesen Gegenstand als einen der wichtigsten meiner Lehre«. Da mit der wachsenden Technik selbstverständlich auch der Fingersatz an Schwierigkeit und Bedeutung gewann, so darf man sich auch nicht wundern, wenn 200 Jahre vor Hummel der sonst so berühmte und für die deutsche Tonkunst im Allgemeinen so einflussreiche Michael Praetorius (1571—1621), Kapellmeister und Kammerorganist in Braunschweig, in seinem 1615 erschienenen »*Syntagma musicum etc.*« folgende ergötzliche, der Hummel'schen stark widersprechende Ansicht über den Fingersatz äussert: »Ihrer Viele lassen sich etwas sonderliches bedünken und wollen daher etliche Organisten verach-

ten, wegen dessen, dass sie nicht dieser oder jener Application mit den Fingern sich gebrauchen. Welches aber meines erachtens der Rede nicht werth ist: denn es lauffe einer mit den foddern, mitlern oder Hinderfingern hinab oder herauff, ja, wenn er auch mit der Nasen darzuhelffen köndte, und machte und brechte alles fein, just und anmuthig ins Gehör; so ist nicht gross daran gelegen, wie oder auf was Maass und Weise er solches zu Wege bringe«. Ist Hummel schon von der Wichtigkeit und Bedeutung des Fingersatzes in so hohem Grade überzeugt gewesen, so muss die Jetztzeit nach den durch Chopin und namentlich Liszt hervorgerufenen immensen Fortschritten der Technik diesem Gegenstande die allergrösste Aufmerksamkeit zuwenden und sich bemühen, systematische Anhaltspunkte aufzufinden, um einen Ueberblick über das ganze kolossale Gebäude des Fingersatzes, das oft mosaikartig zusammengesetzt erscheint, zu gewähren. Bis jetzt ist die wissenschaftliche Lehre auf diesem Gebiete hinter der Praxis noch weit zurückgeblieben. Dr. Julius Alsleben.

Appoggiato (ital.) heisst eigentlich angelehnt, dann aber auch getragen, gehalten, und wird von Noten gebraucht, die mit einander zusammenhängen, z. B. bei Vorhalten, Synkopen und durch Bindungen. Letztere bedingen im Vortrage ein Aneinanderschmelzen zweier Töne und daher ist *a.* oder *appogiando* als Vortragsbezeichnung cantabler Stellen so viel als *con portamento* (s. Portament). Das Hauptwort ist:

Appoggiatura, welches einestheils so viel wie Portament (s. d.), anderen- und meistentheils identisch mit Vorschlag (s. d.) ist.

Appoloni, Giovanni, 1576 zu Arezzo geboren. Von ihm: »*Madrigali a* 5 *voci*« (Venedig 1607). Nicht zu verwechseln mit: Apolloni (s. d.), gleichfalls aus Arezzo, aber ein Saeculum später lebend.

Apprestare (ital.), ein Instrument zum Spielen einrichten, gleichbedeutend mit accomodiren, appretiren (s. d.).

Appretur, appretiren (a. d. Latein.), abrichten, ein mit accommodiren identischer Begriff, den man zur Bezeichnung gebraucht, dass ein richtiges Verhältniss unter allen Theilen des Instrumentes stattfindet. Eine gute A., besonders von den mit einem Griffbrett versehenen Saiteninstrumenten gebraucht, ist eines der wesentlichsten Erfordernisse der Tonwerkzeuge.

Aprile, Giuseppe, ein berühmter Castrat und Altsänger, 1738 zu Bisceglia in Apulien geboren und im Conservatorium *della Pietà de' Turchini* in Neapel gebildet. Er glänzte lange Zeit auf fast allen italienischen Bühnen und starb 1802 zu Neapel. Nicht mit ihm zu verwechseln ist

Aprile, der berühmte Componist und Gesanglehrer, geboren um 1746, welcher, aus der guten, altitalienischen Schule hervorgegangen, ursprünglich ein gefeierter Tenorist war und in Italien und Süddeutschland mit grossartigen Erfolgen sang. Seine Gesangschule und Solfeggien sind noch immer werthvolle Bestandtheile der guten Methode, und seine Canzonetten und Duette sind treffliche, sanggerechte Compositionen zu nennen. Zu seinen Schülern zählte u. A. der berühmte Manuel Garcia, welchen A. seit 1811 in Neapel unterrichtete.

Aptommas, zwei Brüder, welche zu den vorzüglichsten englischen Harfenvirtuosen der Gegenwart gehören und sich auch durch zwar nicht tief angelegte, aber elegante Compositionen für ihr Instrument ausgezeichnet haben. Der Aeltere ist 1826, der Jüngere 1829 zu Bridgend in England geboren und leben gegenwärtig Beide in London, nachdem der Jüngere eine Zeit lang (von 1851 bis 1857) seinen Aufenthalt in Newyork gehabt hatte.

Apulejus, Lucius, ein platonischer Philosoph von patricischem Herkommen aus Medaura in Afrika, wo er unter der Regierung Hadrian's, um 150 n. Chr., geboren war. Von ihm u. A. »*Institutiones musicae*«, welche aber verloren sind. Ueberhaupt existirt von ihm nur noch eine Abhandlung unter dem Titel »*Florida*«, in welcher auch von der Natur und den Eigenschaften der Tonarten die Rede ist. Calvisius citirt die Ansichten des A., wo er von der Charakteristik der Tonarten spricht.

A punto (ital.), pünktlich, genau; *a punto d'arco,* mit der Spitze des Bogens, Vorschrift in Musikstücken für Streichinstrumente.

Apykni (a. d. Griech.) waren im griechischen Tonsysteme eine bestimmte Gattung der *Soni stantes* (s. d.) oder der äussersten Töne eines Tetrachords (s. d.), welche auch *Estotes* genannt wurden und mit dem *Pyknon* (den dichten Intervallen) des chromatischen und enharmonischen Klanggeschlechts in keiner Berührung standen, z. B. *Proslambanomenos* = *A*, *Hypate hypaton* = *H*, *Hypate meson* = *e*, *Mese* = *a* u. s. w.

A quattro mani (ital., franz.: *à quatre mains*), abgekürzt *a 4 m.* oder *à 4 ms.*, zu vier Händen, eine für das Klavier oder Pianoforte gebräuchliche und wichtige Setzweise, welche eine Einrichtung der Tonstücke der Art bedingt, dass zwei Spieler zu gleicher Zeit mit der Ausführung derselben beschäftigt sind. Die Partie des Spielers rechts, welche die höchsten, hohen und mittleren Lagen des Tongebietes umfasst, wird *Primo* oder *Prima parte,* die des Spielers links, welche die tieferen Stimmen und den Bass in sich begreift, *Secondo* oder *Seconda parte* genannt. Der vierhändige Satz bietet vor dem zweihändigen den hoch anzuschlagenden Vorzug einer grösseren Klangfülle und kunstreicherer Stimmenverschlingung bei gleichwohl leichterer Ausführbarkeit und ist daher besonders beliebt beim Arrangement von Orchesterwerken (Sinfonien, Ouvertüren u. s. w.), aber auch von Quintetten, Quartetten und Trios, deren möglichst getreue und vollständige Wiedergabe Einem Klavierspieler zu schwierig, oder unmöglich sein würde, wie denn auch die beste zweihändige Bearbeitung eines vollstimmigen Werkes immer nur durch geschickte Weglassung verschiedener Züge und Eigenthümlichkeiten des Originals zu ermöglichen ist, wo die vierhändige einen weiteren und freieren Spielraum zulässt. Selbstständige vierhändige Tonwerke sind zwar auch vorhanden und werden wohl stets producirt werden, ihre Zahl in der musikalischen Literatur ist aber gering im Verhältniss zu der der Arrangements aller grösseren und wichtigeren Instrumentalwerke, Opern, Oratorien, Cantaten u. s. w.

A quattro voci (ital., franz.: *à quatre parties*), zu vier Stimmen; *a quattro stromenti,* zu vier Instrumenten, als Gegensatz zu den Gesangstimmen. Abgekürzt schreibt man blos *a* 4, indem sich aus dem Zusammenhange des Titels schon ergiebt, ob damit Gesang- oder Instrumentalstimmen gemeint sind, z. B. *Missa a* 4, *Coro a* 4, *Sonata a* 4, *Serenata a* 4 u. s. w.

Aquavia, Andrea Mattheo, Herzog von Atri und Teramo, Landstrichen im Neapolitanischen, geboren um's J. 1456 und hochbetagt zu Conservano im J. 1528 gestorben. Neben den strategischen soll er die Kunstwissenschaften eifrig betrieben haben. Für letztern Umstand spricht die ehrenvolle Erwähnung des »*Typus trium harmonices generum*« aus einem der A.'schen Werke durch Mattheson, welcher zugleich in seiner Organistenprobe S. 40 dieses Bruchstück, in Kupfer gestochen, mittheilt.

Aquin, Louis Claude **d',** (daher mitunter auch Daquin geschrieben), Componist, Klavier- und Orgelspieler, wurde am 4. Juli 1694 zu Paris geboren. Sein Genie zur Musik zeigte sich schon in frühester Jugend und bereits als Kind setzte er als Klavierspieler Alles in solches Erstaunen, dass König Ludwig XIV. aufmerksam auf ihn wurde und den sechsjährigen Knaben bei Hofe spielen liess. Zwei Jahre später glänzte er bereits als Componist kunstvoll gearbeiteter Tonstücke und rief um so mehr Bewunderung hervor, als er bis dahin eine ziemlich ungenügende musikalische Unterweisung erhalten hatte. Seit 1706 legte er sich aber mit dem grössten Eifer und mit besonderer Vorliebe auf das Orgelspiel und bekleidete, weithin berühmt und gefeiert, die wichtigsten Pariser Organistenstellen, so seit 1727 die an der St. Paulskirche und seit 1739 die an der Hofkapelle des Königs. Von weit und breit strömten die Musikfreunde herzu, ihn zu hören und auch Händel kam eigens zu diesem Zwecke nach Paris. A. starb hochgeehrt und hochbetagt am 15. Juni 1772. Von seinen Compositionen erschienen im Druck nur einige Klavierstücke und eine Cantatille »*La rose*«, er hinterliess aber im Manuscript zahlreiche Kirchenwerke, Orgelstücke u. s. w., welche in den Pariser Bibliotheken aufbewahrt werden.

Arabische Musik. Wie jedes ältere und jüngere Culturvolk in Bezug auf Musik und deren Würdigung manches Besondere und Eigenthümliche zu Tage gefördert hat, dessen Betrachtung nur zur Erweiterung unserer musikalischen Erkenntnisse gereichen kann, so bieten hierzu auch die Araber in ihrer so überaus reichen Literatur aus der

Zeit ihrer Weltherrschaft in Asien, Afrika und Spanien, wie auch in ihrer heutigen Sang- und Klangfreude kein geringes Material, das indessen von unseren Musikhistorikern und Reisenden nicht immer übereinstimmend dargelegt worden ist. Sehr bedeutende Aufschlüsse über eine ältere arabische Musik haben wir in neuerer Zeit u. A. dem ausgezeichneten Orientalisten Freiherrn von Hammer-Purgstall zu verdanken, insofern mit dessen Unterstützung es dem rühmlichst bekannten Musikhistoriker R. G. Kiesewetter möglich wurde, in einem grösseren Werke: »Die Musik der Araber u. s. w., Leipzig 1842« viele darauf bezügliche Angaben nach Originalquellen zusammenzustellen und zu beleuchten. — Vor Allem haben wir eine vormohamedanische und eine persisch-arabische Musik zu unterscheiden; was dagegen Sang und Spiel der heutigen Araber betrifft, so werden sie sich wohl nach ihrer Bedeutung, wie auch nach den verschiedenen Gegenden, theils der ersteren, theils der letzteren nähern; freilich nicht ohne das Gepräge der Entartung, welche sich bei jeder rückgeschrittenen allgemeinen Cultur auch in der Theorie und Praxis der Musik bemerkbar macht. — Ueber die künstlerische Bedeutung der **primitiven**, bezugsweise **ältesten Musik** dieses semitischen Volksstammes zu befriedigenden Schlüssen gelangen zu wollen, wäre nach den bisherigen historischen Quellen nicht geboten; dagegen lässt sich, und zwar schon auf Grund der Verwandtschaft und Nachbarschaft der Araber und der Hebräer und Aegypter, als sehr wahrscheinlich annehmen, dass diese Völker im hohen Alterthum eine und dieselbe Musikanschauung besassen und sich ihr Sang und ihr Spiel innerhalb eines und desselben Tonsystems bewegten (s. Aegyptische und Hebräische Musik). Hinsichtlich der Pflege, welche die alten Araber ihrer Tonkunst angedeihen liessen, fehlt es nicht an einzelnen historischen Winken. Das Monochord soll nach Julius Pollux, einem berühmten Rhetoriker des 2. Jahrhunderts n. Chr., eine Erfindung der Araber gewesen sein; der Lustspieldichter Menander (um 300 v. Chr.) spricht von einer arabischen Flöte; andererseits gab es sogar ein griechisches Sprüchwort »Arabischer Flötenspieler« (Schott, »*Prov. graec.*«, p. 37) mit Bezug auf eine den Griechen bekannte Sitte der arabischen Hirten, an ihrem nächtlichen Wachtfeuer abwechselnd bis zum Sonnenaufgang zu singen und auf einer langen Flöte zu spielen. Auch besitzen die Araber selbst mehrere alte die Musik preisende Sprüchwörter, u. A. das Sprüchwort: »Singender als die beiden Heuschrecken Moawije's« und zwar nach der Sage, dass der Fürst der Amalekiter Moawije zwei seiner Lieblingssängerinnen so nannte. Indessen dürften sich solche sprüchwörtliche Angaben, wie auch noch die Mittheilung in der Geschichte Dschedeima's, eines im 3. Jahrhundert n. Chr. lebenden Königs von Hire, dass eine Sängerin die beiden Dichter Molek und Okail in die Wüste begleitete, wohl schon auf diejenige Tonkunst beziehen, welche wir als eine **vormohamedanische** zu bezeichnen pflegen. Dieselbe musste sich in einem gewissen Gegensatz zu der ältesten Musik, wenn diese nach dem Beispiel der ägyptischen und hebräischen mehr an bestimmte Normen des Cultus gebunden war, gestaltet und entwickelt haben, zumal als mit der Zunahme eines üppigen Wohllebens in den Küstenstädten und mit der wachsenden Herrschsucht unter den einzelnen sich befehdenden Stämmen, wie andererseits mit einer verbreiteteren Anwendung der Schrift sich auch der dichterische und tonschöpferische Genius freier kundgab und endlich den Geist und das Gemüth des Volkes vollends beherrschte. Hierfür sprechen ganz besonders die Dichtungen, welche in die Blüthezeit der arabischen Poesie, das Jahrhundert vor dem Erscheinen des Propheten, fielen und sich zum Theil in einer später von Abu Temam, etwa 830 n. Chr., veranstalteten Sammlung, der »*Hamassa*«, als Lieder der Tapferkeit, der Todtenklage, der Sitte, der Liebe, des Spottes, des Scherzes u. s. w., wie auch in einer »*Moallakat*« benannten Anthologie erhalten haben. In einer Zeit, wo alle dem Lebensrausche dienenden Interessen mit der feurigsten Phantasie besungen und sogar poetische Wettkämpfe veranstaltet wurden, nach welchen man die sieggekrönten Dichtungen mit goldenen Buchstaben niederschreiben liess und für sie als Aufbewahrungsort den heiligen Tempel zu Mekka bestimmte — den die Tapferkeit und andere Tugenden preisenden Dichtungen der »*Moallakat*« war diese grosse Auszeichnung zu Theil geworden, — in diesem goldenen Zeitalter der arabischen lyrischen Poesie konnte deren Schwester, die Musik, nicht auf einer untergeordneten Stufe stehen ge-

blieben sein; wenigstens musste und zwar nach schulgerechten, vom Volksgeist sanctionirten Bestimmungen eine mannigfache und gleichzeitig charakteristische Melodik die verschiedenen lyrischen Ergüsse begleitet haben, wofür auch schon die eigenthümlichen metrischen Verhältnisse der einzelnen Lieder sprechen. Als ein vorwiegender Hinweis darauf, wie wenig unschuldsvoll, mithin auf das Gefühlsleben sehr bestimmend und sogar verführerisch einwirkend, die vormohamedanische Musik war, darf aber vor Allem der Umstand gelten, dass Mohamed, geb. wahrscheinlich 570, gest. 632 n. Chr., der durch die Satzungen des Islam das religiöse Bewusstsein und die Sitten und natürlichen Neigungen seines Volkes auf ihre ursprüngliche Reinheit zurückzuführen hoffte, gerade das Wohlgefallen an der Musik im Herzen seiner Gläubigen vollständig zu ertödten suchte. Obgleich selbst mit der ganzen Fülle der orientalischen Phantasie für den Ruhm, für die Kampflust und für erotische Genüsse ausgestattet, scheute er dennoch die Tonkunst in ihrer unmittelbar auf das Gemüth einwirkenden Macht; statt, wie die früheren Religions-Reformatoren, in der Musik eine treue Gefährtin aller sittlichen und gottgeweihten Empfindungen zu ehren, begriff er sie nur als eine die strenge Zucht und Sitte verweichlichende Dämonin. Betrachtete aber nach einer anderen Erklärung der Prophet, gewillt, die Welt für die Annahme und Befolgung seiner Gotteslehre unter allen Umständen zu gewinnen, das Schwert als eine zuverlässigere Begleiterin seiner Offenbarungen, als die Musik, so gab er dadurch nur zu erkennen, dass er sich selbst nicht für befähigt hielt, dieselbe für seine religiösen Zwecke wirksam auszunutzen. »Ihr Gebet im Hause Gottes besteht in nichts Anderem als in Pfeifen und Händeklatschen«, sagt er in der achten Sure des Koran spöttisch von den Mekkanern, die seinen Gläubigen den Zutritt zu der Kaaba verweigerten. Wie aber auf Erden, so durfte der Tongenuss auch im Himmel keine Berücksichtigung finden; zwar tönt noch nach der sechsunddreissigsten Sure bei der Auferstehung die Posaune, aber der Prophet verheisst den Auserkorenen zur paradiesischen Glückseligkeit unter allen herrlichen irdischen Freuden weder eine irdische noch himmlische Musik. Demnach ist es nun auch begreiflich, dass mit der Verbreitung des Islam die vormohamedanische Musik in ihren künstlerischen Erzeugnissen verloren gehen musste, zumal es für diese, wie überhaupt für alle orientalischen Musikstücke bis auf unsere Zeit, nach uraltem Brauch keine Notation unserer Art (s. unten), sondern eigentlich nur eine Tradition (s. Traditionsmusik) gab. Wie der Prophet, so dachten auch seine nächsten Nachfolger. Mit der Entrüstung, in der, wie erzählt wird, der zwar sehr gelehrte, jedoch nicht minder strenggläubige Chalif Al-Mansur (gest. 774) einem Lautenspieler das Instrument auf dem Haupte zerschlagen liess, vernichtete dieser Gewaltige wohl auch den letzten Rest einer öffentlichen Musikpflege im Sinne des vormohamedanischen Geschmacks; wo das Lied und die Laute aber in die Einsamkeit des nomadisirenden Beduinen flüchteten, konnten ihr Sang und Klang sich eben nur so gestalten und fortpflanzen, wie es gerade dem sich ihrer annehmenden, zumeist nur auf den sympathetischen Verkehr seines Kameels angewiesenen Wüstenbewohner behagte. Hieraus lässt sich wohl am leichtesten erklären, warum der gegen 800 der Hedschrah lebende gelehrte Ibn Chaldun (»Fundgruben des Orients«, 2. Bd.) seinen Stammgenossen vor dem Islam bei aller Anerkennung ihrer Poesie jede musikalische Kunst absprach. Er bezeichnete sie als Nomaden, bei denen Gesang und Musik nur in dem Ausrufe blosser roher Laute bestand, mit welchen ihre Sänger (Hadi, d. h. Treiber) die Kameele antrieben, und übertrug somit auf seine vormohamedanischen Altvorderen, was lediglich von den seit Jahrhunderten in jeder musikalischen Pflege behinderten Moslemin gelten durfte, welche nicht an den mehr oder weniger koranwidrigen Freuden der vornehmen und gelehrten Gläubigen theilnahmen. Es erging ihm dabei, wie manchen unserer Musikgelehrten, welche, ohne Rücksicht auf die so mannigfachen Störungen ausgesetzten Bedingungen für die Erhaltung einer nationalen Musik, selbst in den grössten musikalischen Unarten dieses oder jenes Epigonenvolkes uralte Eigenthümlichkeiten zu finden wähnen. Besitzen wir jedoch keine nachweisbaren alten Melodien, — das Tongebiet und die rhythmischen Verhältnisse, in welchen sie sich bewegten, entziehen sich nicht unserer Forschung. Als der älteste mohamedanische Musiktheoretiker

wird Chalil (gest. 786) bezeichnet; derselbe schrieb ein Buch über Rhythmen und Töne, wozu er die Grundlage doch nur aus einer früheren Zeit gewonnen haben konnte. Die späteren Schriftsteller der persisch-arabischen Schule folgten zwar in Vielem den Theorien der Griechen und Perser, doch erweist sich aus ihren Darlegungen, dass sie im Wesentlichen auf einer älteren arabischen Musiklehre fussten. Am allerwenigsten konnte in den ersten Jahrhunderten der Hedschrah der Einfluss einer persischen Musik auf die arabische von Bedeutung gewesen sein, da nach der wenige Jahre nach Mohamed's Tode erfolgten Eroberung Persiens nicht allein die persische Literatur und Kunst vollständig unterdrückt, sondern auch das Parsi, die herrschende Sprache des ehemaligen Sassanidenreiches, im öffentlichen Leben nicht geduldet wurde, bis es am Ende des 10. und im Anfange des 11. Jahrhunderts, und zwar als das neupersische Idiom, allmälig wieder zu einer allgemeineren Geltung gelangte. Ziehen wir aber diese und einige weiter unten specieller beleuchtete Einzelheiten in Betracht, so lässt sich aus ihnen mit Sicherheit folgern, dass die Araber vor dem Islam 1) eine diatonische sieben- oder achtstufige Leiter besassen; 2) innerhalb derselben, ausser unserem Dur und Moll, noch mehrere andere Octavgattungen unterschieden, die jedoch den zweiten Halbton zumeist von der 6. zur 7. Tonstufe setzten; 3) die Gesangstöne nur in solche rhythmische und Zeitmaass-Verhältnisse brachten, wie sie durch die einzelnen Verse geboten waren, und daher auch nicht die Gesangssylben gegen ihr sprachliches Verständniss melismatisch (s. d.) verunstalteten; 4) nur homophonische Gesänge (s. Homophonie) kannten, deren wechselnder Reiz dann aber nothwendig durch den besonderen Charakter der einzelnen Lieder und der zu ihnen hinsichtlich eines klagenden, fröhlichen, heroischen Ausdrucks u. s. w. passenden Octavgattungen bestimmt wurde, und 5) zur Unterstützung solcher Gesänge verschiedene Saiten-, Blas- und Schlaginstrumente (s. unten) verwendeten. Ganz besonders scheint die treue Uebereinstimmung des sprachlichen und des musikalischen Rhythmus, die in der alten Welt überhaupt als eine Grundbedingung aller Vocalmusik betrachtet wurde, den vormohamedanischen Gesang ausgezeichnet zu haben, da selbst in den späteren, die Musik ohne deren ursprüngliche Beziehung zur Sprache beleuchtenden Abhandlungen die musikalischen Rhythmen mit den Sylbenmaassen der Poesie nicht allein identificirt, sondern beide auch unter dieselbe Auffassung von »bewegten«, d. h. kurzen, und »ruhenden«, d. h. langen Tönen und Sylben, wie ferner unter dieselben Benennungen der rhythmischen Füsse: »der leichte Strick« (eine Länge), »der schwere Strick« (zwei Kürzen), »der Pflock« (Kürze und Länge), »das Zwäckchen« (zwei Kürzen und eine Länge) gebracht werden —, Benennungen von Gegenständen, mit denen es die alten Araber bei ihrem Zeltenbau fast täglich zu thun hatten. — Nach diesen Erwägungen über eine vormohamedanische Tonkunst werden wir nun um so leichter die Kriterien zur Würdigung derjenigen Musik finden, welche als eine **persisch-arabische** bezeichnet wird und in der Glanzzeit der Chalifate im 9. und 10. Jahrhundert zu Bagdad und Cordova ihre Entstehung, und in den nachfolgenden Jahrhunderten ihre weitere Ausbildung fand. Wie streng es auch der Islam mit seinen Geboten und Verboten meinte, — nachdem sich in Folge seiner Völker und Staaten unterjochenden Kriege in den Residenzen der Chalifen Schätze aller Art und in der grössten Fülle angesammelt hatten, konnte am Ende auch nicht das Verlangen nach ihrem Genusse ausbleiben, und bekundet es nur die hohe geistige Begabung der ehemaligen Wüstenbewohner, dass sie nicht als Barbaren in dem Reichthume und Luxus schwelgten, zu welchem ihnen das Schwert verholfen hatte, sondern ihr materielles Wohlleben so weit geistig zu erhöhen suchten, als es nach ihren religiösen Satzungen nur irgendwie möglich war. So erblühte denn auch — wie früher die üppigste lyrische Poesie und in deren Begleitung Sang und Spiel — nunmehr die Wissenschaft unter ihnen, neben Geschichte, Geographie, Chemie insbesondere die Mathematik in allen ihren Zweigen, während das dichterische Genie sich vorzugsweise in Sittensprüchen, Satyren, Fabeln und Parabeln und vor Allem in den schon früher beim Volke beliebten romantischen Erzählungen, wie die der »Tausend und eine Nacht«, auszeichnete, also in Dichtungsarten, die ihrer Natur nach einen Gesangsvortrag wenn auch zuliessen, so doch nicht bedingten. Wenn

selbst die lyrischen Dichtungen eines Motanebbi (geb. 915 n. Chr.), den seine arabischen Verehrer durch diesen Namen sogar als einen Prophetisirenden bezeichneten, in Bezug auf Form und Geschmack den älteren weit nachgestellt werden, so spricht auch dieses dafür, dass sie nicht, wie jene, unter dem Einflusse eines tieferen musikalischen Verständnisses verfasst worden sind. Was gilt dann aber überhaupt von der Musik, welche um jene Zeit gleichfalls geblüht haben soll? Der Prophet, hiess es zwar, habe Spiel und Gesang blos in dem Falle für verwerflich gehalten und verboten, wenn sie zu unsittlichen und unanständigen Zwecken verwendet würden. Insofern die Musik jedoch hiermit nur zur Sache einer exceptionellen Duldung und Pflege gemacht wurde und ihr die freie schöpferische Bewegung zu einem ungeschmälerten Genuss fürs Volk eben so genommen war, wie ihr uraltes Anrecht, ein tief-inneres Moment bei der Gottesverehrung — die Beseelung der Klage, der Bitte, des Preises — zu bilden, da konnte sie besten Falls nur die Unterhaltung theoretisirender Köpfe bleiben. Das war sie nun auch im vollsten Maasse in denjenigen Fragen, wo es zumeist auf ein mathematisches Ermessen ankommt. Die Glanzzeit der persisch-arabischen Cultur war reich an Männern, welche sich theils durch ein subtiles Calcul für die Unterscheidung der kleineren Intervalle innerhalb der ihnen überkommenen diatonischen Leiter und durch Feststellung aller möglichen Arten derselben, theils durch Anpreisungen der musikalischen Wirkungen, welche durch ihre Bestimmungen erreicht sein sollen, auszeichneten; wir vermissen jedoch in den bis jetzt commentirten Musikschriften jener Zeit jede nähere Angabe, die auch ein anderweitiges tiefes Eindringen in das reale Wesen der Tonkunst bekundete. Die Consonanz und Dissonanz fassten die persisch-arabischen Musiktheoretiker nur in einer gleichen und ähnlichen, wie andererseits in einer ungleichartigen Wirkung auf, welche bei der Fortschreitung der Töne diese im Vergleich mit einem gegebenen Tone auf den Hörer ausübten — eine Auffassung, wobei sogar nur die Octave und die Quarte Töne der Harmonie waren und erst in späterer Zeit die Quinte und endlich die Terz aufhörten, auch als dissonirende Intervalle zu gelten. Die Concordanz und Discordanz, über welche schon die alten Griechen reflectirten, unterzogen sie nicht einer Untersuchung, und blieb ihnen daher eine Harmonie in unserem Sinne, gleich den heutigen asiatischen Musikern, völlig fremd, obgleich die uralte tiefe Bedeutung der Homophonie für sie eben so, wie damals für die christlichen Abendländer, ihren eigentlichsten Halt fast ganz verloren hatte (s. unten). Sodann wird von ihnen der Klangunterschiede, denen die alten Chinesen eine so hervorragende Bedeutung angedeihen liessen (s. Chinesische Musik), nicht einmal so weit gedacht, dass es auf Grund ihrer Beobachtung wenigstens eine weitere Ausbildung der ihnen überkommenen zahlreichen Instrumente hätte veranlassen können. Ihre Schlag- und Rasselinstrumente, die im Alterthum bei dem Charakter einer sprachlichen Musik ganz dazu geeignet waren, gewisse gesteigerte Gefühlsmomente, wie dieses auch aus vielen alttestamentlichen Stellen zu ersehen ist, zu einem schärferen Ausdruck zu bringen, scheinen ihnen nicht weniger als den heutigen Beduinen als musikalische Würze für jede Gemüthsstimmung gegolten zu haben; ihre Blasinstrumente kennzeichnen sich nicht als solche, die einem besonders verfeinerten Tonsinne hätten dienen können; was aber ihre Saiteninstrumente betrifft, so findet man unter denselben nicht einmal die uralte Trägerin eines geweihten Gesanges, die Harfe, verzeichnet, während ausser einigen langhalsigen Bogeninstrumenten nur das Kanun (s. unten) und die fünfsaitige Laute, El Aoud (s. d.) genannt, sich als solche bemerkbar machen, die einen grösseren Tonumfang besassen und daher auch ein mehr künstlerisches Spiel zuliessen. Beachtenswerth ist es hier nur, dass die Abendländer erst durch die Araber, und zwar über Spanien, die Streichinstrumente — wahrscheinlich eine arabische Erfindung aus älterer Zeit — kennen gelernt haben, die indessen nur unter den höheren europäischen Anforderungen an die Musik zum »Stolz eines Orchesters« ausgebildet wurden (vgl. Zamminer, »Die Musik und die musikalischen Instrumente«, S. 41 und 379). Mögen wir daher auch in den Musiktractaten der persisch-arabischen Schule Aussprüchen begegnen, welche neben einer richtigen Beurtheilung der Tonverhältnisse — wie etwa die, »dass die Consonanz zweier Töne um so vollkommener ist, je leichter das arithmetische Verhältniss beider auf-

gefasst werden kann« — auch »der organischen Stimmung des Menschen« Rechnung zu tragen heissen, — sie werden uns so manchen Mängeln und Beschränktheiten der betreffenden Musik gegenüber eben so wenig blenden dürfen, wie der poetische Glanz und Zauber, mit welchem die derzeitigen Theoretiker ihre Tonschöpfungen ausstatten. In der That, nur ein Blick auf die freilich einzige, doch immerhin zu einem Urtheil berechtigende Melodieprobe, welche uns in einem Musiktractat aus dem 15. Jahrhundert, also sogar aus einer vorgeschrittenen Zeit, erhalten worden ist, und dieser tief unter dem oft so bedeutungsvollen Tonwechsel einer ausdrucksvollen, lebendigen Rede stehende Gesang muss endlich auch die mässigste künstlerische Vorstellung verscheuchen, welche wir uns, mit aller Rücksicht auf einen nationalen Geschmack, von den übrigen Tonschöpfungen jener Schule zu machen geneigt sind. Wenigstens ist bei einer rein objectiv gehaltenen historischen Musikforschung die Frage geboten, ob der von den älteren Theoretikern gepriesene Gesang ein viel besserer gewesen sein könne, durch welchen sich, wie erzählt wird, die Sänger und Sängerinnen — unter diesen selbst Fürstinnen — an den Glanzhöfen der früheren Chalifen auszeichneten und sogar, abgesehen von ihren anderweitigen musikalischen Wunderthaten, das Herz der strengsten Richter für deren Delinquenten zur Gnade, ja mitunter noch zu besonderen Huldbezeugungen stimmten? Die betreffende Melodieprobe, welche einer der Musikschriftsteller, Abdulkadir ben Isa, als Beispiel eines eben nicht unschönen Gesanges durch Ziffern notirt hatte, ist von Kiesewetter, mit Zugrundelegung eines von ihm aus dem Texte hergeleiteten Metrums, in unseren Noten, wie folgt, wiedergegeben worden:



Trotz dieser unabweisbaren Kriterien, welche für eine grosse Dürftigkeit der musikalischen Praxis während der persisch-arabischen Blüthezeit sprechen, kann uns doch die **Musiktheorie** derselben, zumal mit den specielleren Angaben über die kleineren Intervalle innerhalb ihres Tonsystems und über die Tonfolgen ihrer Scalen, nicht gleichgültig sein, und sei es auch nur, dass wir uns von der Unbrauchbarkeit mancher dieser Bestimmungen für das Wesen und die Zwecke unserer Musik überzeugen. Versuchen wir zugleich, sie hier in ihren weiteren historischen Momenten aufzufassen. — Es wird berichtet, dass es schon im 9. Jahrhundert zu Cordova unter den Chalifen aus dem Geschlechte der Ommijaden eine Schule für Musik gab, und dass der eben so kunst- wie wissenschaftliebende Abassidische Chalif Harun-el-Raschid (gest. 820) zu Bagdad u. a. einen besonderen Hofmusicus, der in Cordova ausgebildet worden war, besoldete. Bagdad galt nach dem oben erwähnten Ibn Chaldun damals sogar als Pflanzstätte einer guten Musik, wobei sich dieselbe gleichzeitig — was jedoch im Widerspruch mit anderen historischen Angaben steht — nach einem persischen Geschmack gebildet haben soll. Als Musikschriftsteller des 9. Jahrhunderts glänzten besonders el Kindi (gest. 862) und sein Schüler, der Arzt Ahmed ben

Mohamed es Serchasi (gest. 899), von denen der Erstere über Composition und Gesangsbegleitung, über die Ordnung der Töne, den Rhythmus und über musikalische Instrumente, und der Letztere eine »Einleitung in die Wissenschaft der Musik« und sodann noch ein »grosses« und ein »kleines« Buch über Musik geschrieben hat. Diese Zeit war es wohl auch, in der man sich der genaueren Unterscheidung der kleineren Intervalle besonders befleissigte, die das spätere persisch-arabische Tonsystem kennzeichnen, da sich dieses in seinen Grundzügen in der während der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts zusammengetragenen Encyklopädie »Brüder der Reinheit« vorfindet. Nun aber hatte zu Anfang des 10. Jahrhunderts ein mit der griechischen Literatur sehr vertrauter Philosoph, Farabi oder Elfarabi (gest. 950), den die späteren Schriftsteller als einen zweiten Aristoteles preisen, sich darum bemüht, die nach seiner Auffassung vorhandenen Irrthümer der bisherigen arabischen Musik zu berichtigen und die Theorie der Griechen auszuführen (vgl. J. G. L. Kosegarten, *Alii Ispahanensis liber cantilinarum,* S. 76—86), sodass dadurch die Unterscheidung etwaiger abweichender Aufstellungen in den späteren Abhandlungen unseren Interpreten sehr erschwert wurde; besonders gilt Dieses von den Musikschriften des 14. Jahrhunderts, wo mehrere persische Musikschriftsteller mit einander in dem weiteren Ausbau der arabischen Musikwissenschaft wetteiferten und der viel gepriesene Shaffieddin, ein Araber von Geburt, in Folge seines Buches »Schereffije« sogar zu der Bedeutung gelangte, dass man ihn dem berühmten Farabi in Vielem gleichstellte und sogar als den eigentlichen Stifter der persisch-arabischen Schule verehrte. Jene Schwierigkeit einer in jeder Beziehung zutreffenden Interpretation hat denn auch zwei ganz verschiedene Auffassungen der persisch-arabischen Intervallenverhältnisse veranlasst, die beide eine objective Darlegung erfordern. Die ältere Auffassung, welche u. a. Kiesewetter vertritt, sucht auf Grund der bisherigen Bearbeitungen der Originalquellen den Nachweis zu liefern, dass die späteren persisch-arabischen Musiktheoretiker den Angaben Farabi's durchaus nicht gefolgt sind, sondern, frei von jedem Einflusse der Griechen, in der alten diatonischen siebenstufigen Scala das Intervall jedes ganzen Tones in zwei eigens für sich geltende Töne — sogenannte Dritteltöne, die durchaus nicht unseren erhöhten und herabgesetzten Halbtönen gleichzustellen sind — theilten. Nach der zweiten, jüngeren Auffassung, die Prof. Helmholtz in seinem berühmten Werke: »Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlagen für die Theorie der Musik, 1865« darlegt, ist dagegen das betreffende Tonsystem nur eine consequente und methodische Ausbildung des Pythagoräischen natürlichen Systems, was sich aus einer näheren Prüfung der in dem Kiesewetter'schen Werke selbst enthaltenen Vorschriften Abdul Kadir's, eines der persischen Theoretiker des 14. Jahrhunderts, über die Theilung des Monochords mit Evidenz ergebe. Bei diesem Widerspruch ist eine definitive Entscheidung sehr schwierig. Wenn wir indessen mit Kiesewetter und Anderen der Ueberzeugung sind, dass schon vor der Benutzung des Monochords u. s. w. die Töne einer sieben- oder achtstufigen Diatonik von einem normalen Tongefühl beim Sang und Klang gebraucht wurden und dass demnach auch die alten Araber und Perser sich mit diesem natürlichen Funde — nach Ambros fast so natürlich, wie das *»quod natura omnia animalia docuit«* der römischen Rechtsgelehrten — begnügt haben, so wird es wohl auch von den mohamedanischen Musikgelehrten gelten dürfen, dass sie, trotz ihres überwiegenden Eifers für ein blosses Theoretisiren, jene natürliche Grundlage der Musik nicht gänzlich verkannt haben. Gelangten sie nun bei der Theilung des Monochords (vgl. hierzu Messel) wirklich zu den Consequenzen einer Pythagoräischen Tonbestimmung, so mussten sie sich doch andererseits wenigstens zu dem Versuche verstehen, durch eine Dreitheilung des Ganztones auf dem Griffbrette der Laute, wie auch durch eine entsprechende Einrichtung der Flöte, diese ihre Hauptinstrumente mit ihrem theoretisch gefundenen natürlichen System möglichst zu versöhnen; gegen die Unverträglichkeit dieser beiden Instrumente mit ihrem System brauchten sie aber um so weniger ein Bedenken zu hegen, da in der musikalischen Praxis die Religion nicht allein sie selbst sehr genügsam machte, sondern ihre Bestimmungen sogar auch vor jeder Opposition von Seiten ihrer Musiker schützte. Hiernach würde sich uns nicht die Voraussetzung Kiesewetters u. A. aufnöthigen, dass

die damaligen und späteren Sänger und Spieler, ihrem richtigen Gehör folgend, sich durch Nichtbeachtung der betreffenden Dreitheilung gegen die Autorität ihrer Schule versündigten, was unter allen Umständen wenigstens sehr unmuselmännisch gewesen wäre. — In Anbetracht des theoretisch-musikalischen Werthes, welchen die Helmholtz'sche Interpretation des persisch-arabischen Tonsystems für sich hat, haben wir dieselbe hier näher in Betracht zu ziehen. Zunächst zeigt sie uns, dass die 17, mit der Octave 18 Töne der bezüglichen Leiter sich durch eine Reihe von 16 Quintenschritten ergeben und sich, wenn wir die tiefste Tonstufe *C* nennen, in unserer Bezeichnungsweise, wie folgt, ausdrücken lassen:

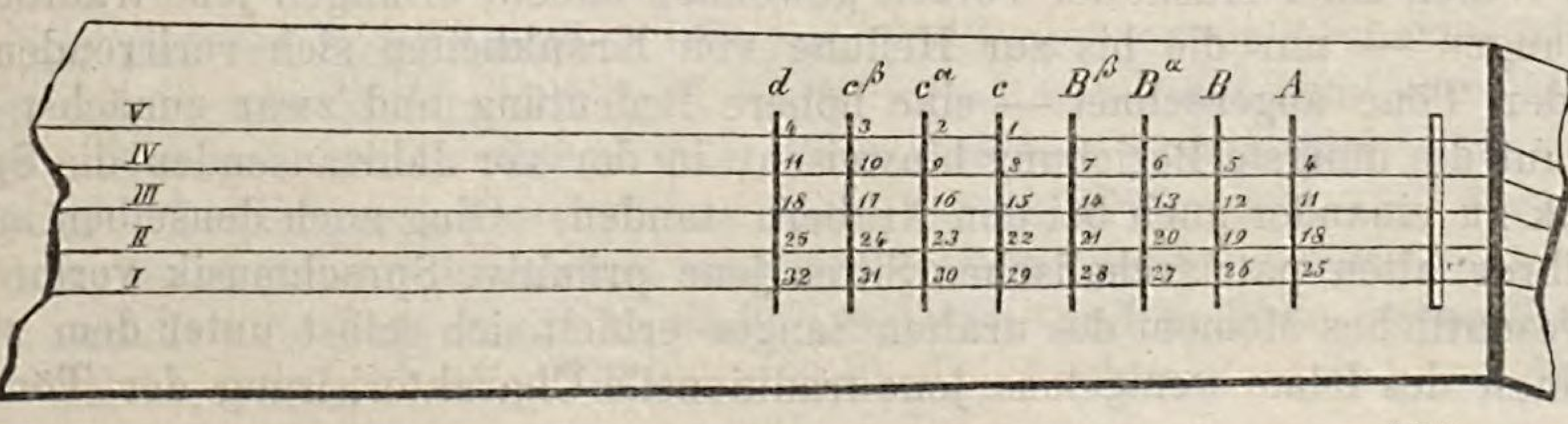
1) *C* –, 2) *Des* –, 3) *d* ◡, 4) *D* –, 5) *Es* –, 6) *e* ◡, 7) *E* –, 8) *F* –,
9) *Ges* –, 10) *g* ◡, 11) *G* –, 12) *As* –, 13) *a* ◡, 14) *A* –, 15) *B* –,
16) *h* –, 17) *c* ◡, 18) *C*,

wo bei dem Zeichen – zwischen zwei Tönen die Stufe ein Pythagoräisches Limma $\frac{256}{243}$ $\left(\text{abgekürzt } \frac{20}{19}\right)$ und bei dem Zeichen ◡ nur ein Komma $\frac{81}{80}$ beträgt. Sodann wird diese Auffassung noch dadurch wichtig, dass sich die sogenannten Tonarten der persisch-arabischen Musik als solche herausstellen, welche gerade sehr viel zur Charakteristik (s. d.) der einzelnen Melodien beitragen konnten und wohl schon desshalb zu einem grossen Theile, wenn auch weniger präcisirt und lediglich auf das jeweilige Tongefühl des Sängers und Spielers beschränkt, in der frühesten Zeit in Anwendung gekommen sind. Im Ganzen unterschied man 18 dieser besonderen Tonfolgen, von denen jedoch 12 — Makamat genannt — als die hauptsächlichsten galten. Dieselben sind, wie sie von Helmholtz nach den Vorschriften Abdul Kadir's bezeichnet werden:

1) Uschak: *C — D — E — F — G — A — B — C*,
2) Newa: *C — D — Es — F — G — As — B — C*,
3) Buselik: *C — Des — Es — F — Ges — As — B — C*,
4) Rast: *C — D — e — F — G — a — B — C*,
5) Husseini: *C — d — Es — F — g — As — B — C*,
6) Hidschaf: *C — d — Es — F — g — a — B — C*,
7) Rahewi: *C — d — e — F — g — a — B — C*,
8) Sengule: *C — D — e — F — g — a — B — C*,
9) Irak: *C — d — e — F — g — a — B — c — C*,
10) Isfahan. *C — D — e — F — G — a — B — c — C*,
11) Büsürg: *C — D — e — F — g — G — A — h — C*,
12) Zirefkend: *C — d — Es — F — g — As — a — h — C*,

von welchen jede der vier letzten einen Schaltton besitzt. — Die übrigen 6 Tonarten — Awasat genannt — wurden beim Lautenspiel verwendet; sie hiessen: Schehnas, Maje, Selmek, Newtus, Girdanje und Guwasht, welche in ihrer Zusammensetzung von fünf oder mehr Tönen wohl zumeist Reste von alten Melodien sein mögen. Die sämmtlichen Tonarten werden auch von dem Musiktheoretiker Mahmud Schirasi (gest. 1315) mit Hinweisung auf die Laute (El Aoud, vgl. den Hals derselben in der unten stehenden Figur) beschrieben. So giebt er z. B. die Töne für Uschak in herabsteigender Folge: »Auf der II. Saite: Bund 4 und B. 1; auf der III. Saite: B. 7, B. 4, B. 1; auf der IV. Saite: B. 7, B. 4, B. 1«, was nach Kiesewetter

d	*c*	b^{β}	*a*	*g*	f^{β}	*e*	*D*
21	18	17	14	11	10	7	4



sein würde, auf Grund seines nachfolgenden persisch-arabischen Tonsystems von Dritteltönen, welche letzteren wir hier nur zur leichteren Benennung durch α und β gekennzeichnet haben:

c	c^α	c^β	*d*	d^α	d^β	*e*	*f*	f^α	f^β	*g*	g^α	g^β	*a*	*b*	b^α	b^β
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17.

In Bezug auf die Blasinstrumente wäre zu bemerken, dass eine in Dritteltönen fortschreitende Tonleiter sich noch bei einer Art von Clarinette, der Eraquich der heutigen Araber, findet, wie u. A. Zamminer (»Die Musik und die musikalischen Instrumente«, S. 389) angiebt. — Ein sich später in Persien entwickelndes System mit 12 Halbstufen in der Octave, wie auch andererseits eine Unterscheidung von Vierteltönen (Lahani) wird in dem Artikel über »Persische Musik« zu besprechen sein; eben so dürften dort am geeignetsten noch einige andere, die Musik des Orients überhaupt betreffende Fragen zur Erörterung gelangen. Hier ist es indessen, nach der Betrachtung des arabischen Tonsystems, wichtig, eines Momentes der Tradition zu gedenken, welches nicht allein auf einen durchdachten sprachlichen Charakter der älteren und besseren arabischen Musik schliessen lässt, sondern auch mehr oder weniger bestimmend auf die **Melodik** einer späteren Zeit einwirkte, wo sie sich unwillkürlich bei der Recitation von beliebten älteren und neueren Liedern, Sprüchen u. s. w. im Volke fürs Volk bilden musste. Nach einer unter den Arabern selbst als uralt geltenden Tradition haben nämlich die tiefste Saite der Laute stets die Erde und das Melancholische, so wie die drei folgenden höher gestimmten Saiten das Wasser und das Phlegmatische, die Luft und das Sanguinische, das Feuer und das Cholerische tönend kundgegeben. Eben so hat man noch in jüngerer Zeit bei den arabischen Musikverständigen die Ansicht verbreitet gefunden, dass jeder Ton eine besondere Wirksamkeit besitze, wobei die tiefsten, als Ernst und Ruhe einflössende, den Priestern und Gelehrten zukommen, die weniger tiefen Glück ausdrücken und den Glücklichen gehören, die in der Mitte liegenden höheren Schmerz verkünden und sich für den Ausdruck einer unglücklichen Gemüthsstimmung eignen, während endlich die höchsten Töne ihrer Natur nach ausschweifenden Weibern und lebenslustigen Menschen gebühren. Finden wir nun auch, dass diese Beziehungen von Tönen zu mehr oder weniger bestimmten Dingen, Vorstellungen und Gemüthszuständen auch in den älteren arabischen und späteren persischen Musikschriften vorkommen und hier wie griechische, besonders Pythagoräische, Reminiscenzen erscheinen, so schliesst Dieses noch durchaus nicht ihr hohes Alter bei den Arabern aus, von deren Nachbarn und Stammverwandten, zunächst den Aegyptern und Phöniciern, die alten Griechen so viele ihrer Naturanschauungen erhalten haben; schreibt doch selbst Plutarch (»*De animae procreat. in Timaeo*«, Cap. 31) einen ähnlichen bei den Griechen üblichen Vergleich der vier Jahreszeiten mit den vier Haupttönen innerhalb der Octave den Chaldäern zu, indem er sie das Verhältniss des Frühlings zum Herbst als Diatessaron, zum Winter als Diapente und zum Sommer als Diapason auffassen lässt. Villoteau, der den obigen Anschauungen öfters bei den Arabern begegnete, mit denen er verkehrte, hält sie, insbesondere die Vergleichung der vier tieferen Saiten der Laute mit den alten vier Elementen und den von Galen zuerst näher gekennzeichneten Temperamenten, für eine Entlehnung von den alten Aegyptern, erklärt sie indessen ohne Weiteres für nichtige Träumereien, worin ihm auch so viele der neueren Musikhistoriker gefolgt sind. Nach den neuesten Aufschlüssen aber, welche wir von Seiten einer auf exacten Nachweisen beruhenden sprach- und musikhistorischen Forschung über das Wesen einer Musik der Vorzeit gewonnen haben, erlangen jene traditionellen Anschauungen — nur die bis zur Heilung von Krankheiten sich verirrenden Wirkungen der Töne abgerechnet — eine höhere Bedeutung und zwar zunächst darin, dass sie auf die innigste Beziehung hinweisen, in der vor Jahrtausenden die Sprache und Musik zu einander auch bei den Arabern standen. Ging auch denselben mit dem Verfall ihrer alten patriarchalischen Sitten jene primitive Sprachmusik verloren, — als ein wesentliches Moment des uralten Sanges erhielt sich selbst unter dem störenden Einflusse des Islam wenigstens jene traditionelle Charakterisirung der Töne, die

auf den einfachsten physiologischen und psychologischen Beobachtungen beruht — also auch auf Bedingungen, welche unwillkürlich schon die natürliche Modulation der sprechenden Stimme befolgt und z. B. nicht den Ernst und die Würde in der hohen oder andererseits die ausgelassene Freude in der tiefen Tonlage zum Ausdruck bringt. Wie weit sich bei den Arabern der ältesten Zeit die Modulation der Gesangsstimme zugleich nach den Lauten geregelt, deren »tönende« Unterscheidung sie schon von den Aegyptern hätte lernen können, wird eine gleichzeitige Sprach- und Musikforschung, in Ermangelung uralter arabischer Gesangstexte, wohl nie ermitteln; immerhin blieb aber auch das Gefühl einer ursprünglichen Zusammengehörigkeit des Lautenden und Tönenden bei ihnen, wie überhaupt bei allen asiatischen Völkern, so weit lebendig, dass ihr Gesang, wenn endlich selbst die ursprüngliche Syllabik missachtend, vor Allem doch die Homophonie bewahrte, als liege eben ein unverantwortlicher Widerspruch darin: Dasjenige, was man fühle und denke und nur durch die Aufeinanderfolge je einzelner Wörter sprachlich kundzugeben vermag, musikalisch durch eine gleichzeitige Producirung ganz verschiedener Töne zum Ausdruck zu bringen. Durch diese Betrachtung haben wir aber hier nichts Geringeres gewonnen, als ein sicher leitendes Kriterium für diejenigen arabischen Gesangsstücke, welche als die besseren und beliebtesten noch heutzutage im Munde zumal der Beduinen leben. Liegt ihnen in Bezug auf das Steigen und Sinken der Stimme und das Tempo diejenige natürliche Modulation der Stimme zu Grunde, welche mit dem Wechsel der Empfindungen und Vorstellungen, wie auch mit der Beachtung der Satzabschnitte u. s. w. schon bei einer ausdrucksvollen Recitation der betreffenden Texte naturgemäss eintritt, so werden diese Gesänge mit Sicherheit als solche betrachtet werden können, die so recht eigentlich dem Genius des Volkes angehören, und von denen viele, welche zugleich noch frei von allen Verzierungen sind, sogar ein hohes Alter für sich haben mögen; freilich wäre dann auch bei jeder künftigen Sammlung von orientalischen, bezugsweise arabischen, Kernmelodien jedem Originaltexte eine treue Uebersetzung zuzufügen, damit die Beurtheilung dieser Melodien hinsichtlich ihrer Beziehung zu den Worten auch in weiteren denkenden Kreisen möglich werde. Schön schildert Prof. H. Brugsch (»Aus dem Orient«, 1. Th., S. 68 u. 69) den nächtlichen Gesang eines von Liebesweh gequälten jungen arabischen Matrosen. »In tactförmigen, sanften Schlägen entlocken seine Hände der Darabuke, der irdenen Lieblingstrommel morgenländischer Sänger, einfache Töne, welche die ewige Melancholie des arabischen Gesanges begleiten. Er beginnt sein Lied mit den klagenden Versen:

Nicht Jede, deren Auge schlummernd ruht,
Mag denken, dass den Liebsten Schlummer deckt.
Bei Allah! wach erhält mich Liebesgluth;
Niemals hat Tadel Liebende geschreckt.

Und wie er nach den folgenden Strophen zu den Worten kommt:

Auf, Mädchen! Lass uns schlürfen das Entzücken
Des Liebesrausches unter schattigen Jasminen;
Lass uns die Pfirsich von dem Baume pflücken,
Selbst wenn der Todten Geister uns erschienen! —

da bewegt sich krampfhaft schnell die rührende Hand, da ertönt die hohle Trommel lauter und immer lauter, da wird des Sängers Stimme heller und immer heller, bis sein Lied in die gewöhnlichen Schlussworte der arabischen Liebeslieder ausbricht, freilich ohne die Shakespeare'sche Ironie in dem Hymnus an die Nacht:

Ja lêle, ja lêle, ja chabibi, ja lêle!
O Nacht, o Nacht, o Liebste mein, o Nacht!«

An einer anderen Stelle berichtet Brugsch: »Unsere jungen Araber empfinden fast Nichts von unserer Müdigkeit, denn rüstig schreiten sie auf dem brennenden Boden einher und singen einzeln oder im Chor Verse aus dem Koran, oder Liebes- oder Heldenlieder. Die letzteren bestehen aus einem kurzen Triumphgesang, der gewöhnlich mit dem Verse endet: Vernichtet sind der Feinde Zelte!« — Das Kiesewetter'sche Werk enthält eine bedeutende Auswahl arabischer und anderer orientalischer Melodien, welche von La Borde, Villoteau, Dalberg, Burkhard, Lane und Max Stadler

gesammelt worden sind. Einen älteren Charakter besitzen hier wohl unstreitig die Gesänge der Derwische, Fakire, die Singweise des Koran, wie auch die Begräbnissgesänge. Frei von Coloraturen und Schnörkeleien, in welchen einige Musikhistoriker das Wesen der ältesten Ritualgesänge der orientalischen Völker überhaupt zu finden vermeinten, vielmehr sich der Prosodie und dem Gedanken des Textes vollständig unterordnend, erreichen sie oft gerade dadurch eine Melodik von der feierlichsten Wirkung. In einem ähnlichen Charakter, wiewohl schon zum Theil melismatisch behandelt, geben sich die gesangsmässigen von den hohen Minarets ertönenden Aufforderungen der Moeddin zum Gebet kund. Dass überhaupt, noch nachträglich bemerkt, dieser nach unserem Urtheil gerade als die beste arabische Musik zu betrachtende Sang von dem strengen Islam nicht verboten worden, dürfte wohl daraus zu erklären sein, dass er auch zur Zeit Mahomed's eben nur als eine zum besseren Verständniss der Worte nothwendig gesteigerte Sprachmodulation betrachtet wurde. Wohl steigerte sich auch die Sprache der alten arabischen Dichter bei einem sonoren Vortrage zumeist zu einem solchen Sange; dann war es aber auch gerade dieser das Volk berauschende Dichter-Gesang mit allem Dem, was ihn in seiner Wirkung unterstützte, mit Klang und Trank und der freieren Liebe des Weibes, was der Prophet besonders zu fürchten hatte. — Aus diesen die arabische Volks-Melodik erwägenden Betrachtungen ergiebt sich nunmehr auch die Erklärung, wesshalb auch hier bis auf den heutigen Tag der Mangel einer für alle musikalischen Zwecke sich eignenden Notenschrift (s. u. A. den Artikel über Alphabet) nicht gefühlt wurde; in der That besassen die besseren und wirksameren Melodien in ihrem Gesangstexte einen so sicheren Halt nicht allein für ihre Tongänge, sondern auch für ihre rhythmischen Verhältnisse, dass sie sich leicht von Munde zu Munde fortpflanzen konnten und eine Notirung in unserer Weise ihnen am allerwenigsten zur Empfehlung gereicht hätte. Eine **Notation,** wenn wir nunmehr auf diese näher eingehen, brauchten die älteren Musiklehrer nur zu theoretischen Zwecken, und reichten hierzu Zahlzeichen und Buchstaben vollständig aus. Erstere traten, wie wir oben gesehen haben, bei der Unterscheidung der kleineren Intervalle ein; letztere für die diatonische Leiter in der alphabetischen Folge »*alif, be, gim, dal, he, wau, zain*«, wozu indessen auch die Namen der sieben Zahlen »*jeg* (*yek*), *du, si, tschar, peni, schesch, heft*« gebraucht wurden. Ein jüngerer anonymer Musiktheoretiker beschreibt nach Kiesewetter eine Tonphrase, welche er eigenthümlicher Weise mit dem Namen der Tonart *Rast* belegt, wie folgt: »*Rast* fängt in *yek* (dem ersten Tone) an, geht von da ins untere *heft* (den siebenten Ton), ins untere *schesch* (den sechsten Ton), dann nochmals ins untere *heft* und dann ins *yek*, wo sie bleibt«. Das wäre: $\bar{c}$, *b, a, b*, $\bar{c}$. Aehnliche, sogar noch durch Kreise oder vielmehr durch Kreisabschnitte und selbst Farben unterstützte Beschreibungen von Tongängen findet man zumeist nur bei den jüngeren persischen Musikgelehrten, während sich die ältere Schule mit der Zahlen-Notation begnügte. Diese Umständlichkeit einer Notation tritt nicht minder bei den heutigen arabischen Musikanten ein. Nach Villoteau bezeichnen sie die acht Töne ihrer mit unserem Dur fast ganz übereinstimmenden Leiter: *Rast, Dukah, Sikah, Girkeh, Navae, Hosseini, Erak, Kirdan*, wobei sie diese Tonnamen in der tieferen und der höheren Octave durch den Zusatz von *Kab* und *Gawab* noch erweitern. — Schliesslich bleibt uns noch eine kurze Erwähnung der **Instrumente** der heutigen Araber übrig. Welche Verkümmerung die ursprüngliche Sang- und Klangfreude dieses hervorragenden Volkes im Laufe der Jahrhunderte auch erlitten haben mag, die Einrichtung seiner alten Instrumente hat sich nicht immer in gleichem Maasse geändert. Von ihnen werden die *Kemangeh* (s. d.) genannten Bogeninstrumente, die verschieden besaiteten Lauten (vgl. *El Aoud*) und Hackbrette — *Kanun* (s. d.) — in den vornehmeren Kreisen und sodann auch mit Zuziehung der Flöte, *Naj* (s. d.), seltener von Schlaginstrumenten, zu einem Zusammenspiel benutzt, während die *Tambura,* die Violine, *Rebab*, und die Leier, *Kussir* (s. diese Artikel), bei dem niederen Volke zumeist in Anwendung kommen. Bei demselben sind auch mehrere Blasinstrumente in Gebrauch, u. a. ausser der *Naj* eine ihr ähnliche Rohrflöte, *Selamie,* welche beide mit sechs Schalllöchern und einem Daumenloch versehen sind, eine Art Oboe, *Saume* oder

Zamir, mit acht Schalllöchern, eine Sackpfeife, *Sumara* oder *Zummara bi-soan*, und eine Doppelflöte, *Arghûl* (s. diese Artikel). Die trompetenartigen Blechinstrumente *Surne* und *Nefyr* (s. dieselben) gehören insbesondere der orientalischen Kriegsmusik an, bei welcher auch die verschiedenen arabischen Schlaginstrumente, u. a. die grösseren, *Nakarah* genannten, Pauken, die kleine Pauke, *Tabl schami*, die Trommel, *Tabl bebidi*, und die Becken, *Kas*, in Anwendung kommen (s. dieselben). Eine trichterförmige Trommel, *Darabukah* (s. d.), ein Schellentambourin oder *Tar* (s. d.), Cimbeln und insbesondere kleine, *Sagat* (s. d.) genannte, Becken sind die Lieblingsinstrumente auch der vornehmen und niederen Weiber, besonders der öffentlichen Tänzerinnen. Weniger oder nur in einzelnen Gegenden verbreitet scheinen die unter den Namen *Baglama*, *Sewuri*, *Santir* und *Marabba* (s. dieselben) von den Reisenden oft verschieden beschriebenen Instrumente zu sein. — Obgleich die Mohamedaner eine besondere Cultusmusik nicht besitzen, so erfordern doch einige ihrer religiösen Ceremonien eine gewisse geräuschvolle Unterstützung, und werden zu diesem Zwecke zumeist kleine, *Tabl* oder *Baz* genannte, Trommeln verwendet. L. Arends.

Araja, Francesco, italienischer Operncomponist, wurde im J. 1700 zu Neapel geboren und widmete sich mit den glücklichsten Anlagen und besten Erfolgen schon frühzeitig der Musik. Seine erste Oper soll 1730 »*Berenice*« gewesen sein, welche in Italien Aufsehen machte. Er schloss sich im J. 1735 einer Gesellschaft italienischer Tonkünstler an, welche eine Kunstreise nach Russland unternahm und wurde von derselben einstimmig zum Director gewählt. Er liess sich hierauf in St. Petersburg nieder, wo er Kapellmeister der Italienischen Oper und vielfach ausgezeichnet und hochgeehrt wurde. In dieser Stellung schrieb er viele überaus beifällig aufgenommene Opern, wie »*Semiramide*«, »*Scipione*«, »*Arsace*« u. s. w., und soll auch der Erste gewesen sein, welcher eine Oper in russischer Sprache componirt hat, als welche »Cephalus und Prokris« (1755) genannt wird. Nach 23jährigem Aufenthalte in St. Petersburg kehrte er 1759 in sein Vaterland zurück und blieb in Bologna, wo er zum Ehrenmitgliede der philharmonischen Gesellschaft ernannt wurde und von einem Kreise junger, meist unbemittelter Künstler, welchen er um sich versammelte, als Lehrer und Wohlthäter gepriesen wurde. Allein schon 1761 zog es ihn wieder nach Russland, jedoch nur auf kurze Zeit, denn bereits ein Jahr später, nach der Ermordung Peter's III., kehrte er nach Bologna zurück, wo er sich wiederum in humanster Weise der Ausbildung junger musikalischer Talente bis zu seinem Tode, welcher um das J. 1770 erfolgte, widmete.

Arailza, d', s. Rotondi d'Arailza.

Aranda, del' Sessa **d'**, ein in der letzten Hälfte des 16. Jahrhunderts als Kirchencomponist berühmter Mönch, von dessen zahlreichen Werken sich nur noch eine Sammlung vierstimmiger Madrigale auf der Münchener Bibliothek befindet.

Arauxo oder **Araujo,** Francisco de Correa **d'**, Dominicanermönch und Organist an St. Salvator zu Sevilla, wurde um 1581 geboren. Er stammte aus einer alten spanischen Adelsfamilie und gehörte zu Anfang des 17. Jahrhunderts zu den besten, gründlichsten und fruchtbarsten musikalischen Schriftstellern. Von ihm u. A.: »*Musica practica y theoretica de Organo*«, welche mit seinen übrigen Werken in der königl. Bibliothek zu Lissabon aufbewahrt wird. Er selbst starb hochbetagt am 13. Januar 1663 zu Sevilla.

Arbeit heisst im Allgemeinen die Wirksamkeit oder Thätigkeit zu einem gewissen Zwecke. Speciell im musikalischen Sinne bezeichnet man mit diesem Worte die Art und Weise der inneren Ausführung, des Ausbaues eines Tonstückes, der Verwendung des Tonmaterials. Insbesondere verbindet man damit den Begriff des Contrapunktischen, und man redet von guter oder schlechter A. in hauptsächlicher Berücksichtigung der aufgewendeten contrapunktischen Combinationen, der thematischen Entwickelung u. s. w.

Arbitrio (ital.), Willkür, Gutdünken, Ermessen; *a suo arbitrio*, nach eigenem Ermessen, ist identisch mit *ad libitum*, *al piacer*, *al bene placito* u. s. w. (s. d.) und findet sich meist bei einer Cadenz, deren Ausführung dem guter Geschmacke des Sängers oder Spielers anheimgestellt ist.

Arbuscula, eine von Horaz erwähnte römische Sängerin, welche im 7. Jahrhundert nach Erbauung der Stadt Rom in den Spielen auftrat, die Pompejus dem Volke gab. Es wird von ihr gerühmt, dass sie weniger nach dem Beifall der Menge, als nach dem der Sachkenner gestrebt habe.

Arc., Abkürzung für *coll'arco* = mit dem Bogen in Tonstücken für Streichinstrumente, wo nach vorangegangenem *pizzicato* (s. d.) wieder der Bogenstrich eintreten soll.

Arcadelt oder **Arkadelt,** Jacob, (auch mitunter Archadet, Harcadelt u. s. w. geschrieben und häufig mit dem italienisirten Vornamen Giovanni) wurde zu Ausgang des 15. oder zu Anfang des 16. Jahrhunderts in den Niederlanden geboren, kam gegen 1536 nach Italien und wurde zuerst Singmeister der Chorknaben (*Magister puerorum*) zu St. Peter im Vatican, darauf, im J. 1540, päpstlicher Sänger und 1544 Camerlengo (Kämmerer) der päpstlichen Kapelle. Im J. 1555 trat er als Kapellmeister in die Dienste des Cardinals von Lothringen, Karl von Guise, welcher in einer geistlichen Mission zu Papst Paul IV. gekommen war, und mit diesem zog A. nach Paris, wo er etwa 1575 starb. Er gehört unter die vortrefflichsten und berühmtesten Kirchen- und Kammer-Componisten seiner Zeit, und seine Tonwerke zeichneten sich durch bemerkenswerth sanfte und einschmeichelnde Melodik aus. Von 1538 an bis 1575 sind zahlreiche Sammlungen seiner Messen, Motetten, Madrigale (die letzteren galten für unübertrefflich) u. s. w. in Rom, Venedig und Paris gedruckt erschienen und manche derselben erlebten zahlreiche Auflagen. Ausserdem enthalten viele niederländische, deutsche, italienische und französische Sammelwerke des 16. Jahrhunderts Arbeiten seiner Composition, ein Beweis, wie hochgeschätzt, vom Publicum gesucht und weit verbreitet sein Name schon damals war.

Arcato (ital.), eigentlich gekrümmt, wird als Vorschrift identisch mit *coll'arco* oder dem einfachen *arco* (s. d.) gebraucht.

Archangelus de Leonato, ein berühmter Kirchencomponist des 16. Jahrhunderts, aus Leonato gebürtig, welcher als Benedictinermönch der Monte-Cassinensischen Congregation im St. Euphemiäkloster zu Brixen lebte. Er betrieb mit grösstem Eifer den geistlichen Gesang und war ein überaus thätiger Componist und Lehrer. Von seinen vielen Tonwerken sind aber nur einige Weihnachts- und Charwochengesänge unter dem Titel: »*Cantiones sacrae tum in nativitate domini, tum in hebdomade sancta*« (*Venetiis* 1585) bis auf uns gekommen.

Archelaus, ein altgriechischer Tonkünstler aus Milet, dessen ausserordentliche Fertigkeit im Kitharspiel so allgemein anerkannt war, dass man ihn durch Aufstellung einer Ehrensäule mit bezüglicher Inschrift feierte.

Archestratus, ein altgriechischer Aulet (Flötenbläser) aus Syrakus von grossem Rufe und ein Schüler des Terpsion. Er hat sich durch seine zwei Bücher »*De tibicinibus*« (über die Flöten) auch als musikalischer Schriftsteller einen berühmten Namen erworben, wie Athenaeus im 14. Buche erwähnt.

Archet (franz.), der Bogen der Streichinstrumente (s. *Arco*).

Archias, ein berühmter altgriechischer Trompetenbläser aus Hybla in Sicilien, welcher wegen seiner Sicherheit und Fertigkeit auf der damals noch sehr unausgebildeten Salpinx in den Olympischen Spielen dreimal den Preis gewann.

Archicymbal (ital.: *Arcicembalo*), ein von dem Geistlichen Don Nicolo Vicentino, geboren 1513, welcher als Tonsetzer und Lehrer in Rom lebte, erfundenes Tasteninstrument, das in sechs Griffbrettern oder Klavieren alle drei Klanggeschlechter, das diatonische und chromatische ebensowohl, wie das enharmonische enthielt, so dass z. B. *cis* und *des, dis* und *es* u. s. w. keine gemeinschaftlichen, sondern besondere Saiten und Tasten hatten. Trotz dieser bemerkenswerthen Vollkommenheit ist es seiner anderweitigen Unbequemlichkeit und schwierigen Behandlung wegen niemals zu grosser Verbreitung gelangt.

Archiliuto, *Arcileuto, Arciliuto* (ital., franz.: *Archiluth*), die Erzlaute, ist die Benennung der grossen Basslaute (s. Laute), auch der älteste Name der Theorbe (s. d.). Abgesehen von dem längeren Halse der Theorbe gleichen sich Theorbe und Laute der äusseren Gestalt nach vollkommen.

Archilochus, ein altgriechischer Tonkünstler und hochgefeierter Dichter, welcher sich um Metrum und Rhythmus in der Musik und Poesie die grössten Verdienste erwarb. So ist er einer der frühesten Vertreter des dreitheiligen Tactes und der Erfinder der Epoden, kleiner lyrischer Gedichte in abwechselnd vier- und sechsfüssigen Jamben. Er war von der Insel Paros gebürtig, lebte aber meistentheils zu Athen; seine Blüthezeit fällt in die 15. Olympiade, also von 720 bis 688 v. Chr. Die Alten stellten ihn dem Homer an die Seite; sie liessen seine Lieder durch Rhapsoden vortragen und feierten Beider Gedächtniss an Einem Tage.

Archimedes, der weltberühmte, grosse Mathematiker, geboren um 287 v. Chr. zu Syrakus, ein Verwandter des Königs Hiero. Unter seinen vielen Entdeckungen und Erfindungen ist für den Musiker besonders wichtig das *Hydraulicum* oder die Wasserorgel (s. d.), welche ihm Tertullian zuschreibt. A. fiel bekanntlich während der Eroberung seiner Vaterstadt durch die Römer unter Metellus, im J. 212 v. Chr., indem ihn inmitten seiner mathematischen Berechnungen ein plündernder Soldat durchbohrte.

Archiparaphonista (a. d. Griech.) hiess in der alten römisch-katholischen Kirche der Vorsänger, welcher in der Messe den Introitus (s. d.) zu singen, überhaupt bei allen Gemeindegesängen mit dem richtigen Tone einzusetzen hatte. Ausserdem gehörte es zu seinen Functionen, dem Priester das Weihwasser zu reichen.

Archytas, ein altgriechischer pythagoräischer Philosoph aus Tarent, Zeitgenosse des Plato, welcher um 408 v. Chr. zu Metapont den mathematischen und musikalischen Wissenschaften lebte und u. A. auch einige sinnige Kinderinstrumente, wie z. B. das Crepitaculum (s. d.), erfand. Horaz besingt ihn als einen an der apulischen Küste Ertrunkenen. Gleichen Namens wird von den Alten auch ein Tonkünstler erwähnt, welcher jedoch aus Mitylene war.

Arcicembalo (ital.), s. Archicymbal.

Arciliuto, s. Archiliuto.

Arciviola di Lira (ital.), auch *Lira da Gamba, Arce violira, Arce viola telire, Lirone perfetto* genannt, war eine grosse, wie eine Basskniegeige gebaute Lyra, von welcher sie sich nur durch breiteren Körper und Kragen unterschied. Sie war mit 12 bis 14 Saiten und 2 neben dem Griffbrette bespannt. Näheres s. *Lira da Gamba.*

Arco (ital., franz.: *Archet*), ist der Bogen, mit welchem die Streichinstrumente gestrichen werden. *Arco*, oder *coll'arco* befindet sich in den Stimmen, wenn nach einem voraufgegangenen *Pizzicato* (s. d.) die Saiten wieder mit dem Bogen behandelt werden sollen. Im Deutschen hat Bogen noch die Bedeutung von Bindungszeichen (ital. *ligatura*), worüber die betreffenden Artikel nachzusehen sind.

Arconati, Pater, geboren 1610 zu Sarzano; er wurde frühzeitig Franziscanermönch, als welcher er sich eingehend und gründlich mit Musik beschäftigte und viele Messen, Vespern und Litaneien componirte, welche jedoch nicht im Druck erschienen. Im J. 1653 wurde er zum Kapellmeister und bald darauf, nach dem Tode des *P.* Guido Montalbani, auch zum Pater seines Klosters in Bologna ernannt. In der dortigen Bibliothek befinden sich auch im Manuscript seine sämmtlichen Werke. Er starb im J. 1657 und liegt im Franziscanerkloster zu Bologna begraben.

Ardalus, der Sohn des Hephästus (Vulcan), welcher zu Trözene gelebt und dort den Dienst der Musen eingeführt haben soll, die ihm zu Ehren den Beinamen Ardaliten erhielten. Nach Pausanias soll er die Flöte, nach Plinius aber nur die Kunst, den Gesang mit der Flöte zu begleiten, erfunden haben. Er wäre also nach dem Ersteren der erste Aulete (s. d.), nach dem Letzteren der erste Aulode (s. d.) gewesen.

Ardemanio, Giulio Cesare, Kapellmeister am Hofe zu Mailand, so wie an den Kirchen *Santa Maria della Scala* und *Fedele,* als welcher er im J. 1650 starb. Sein Orgelspiel und seine Werke galten damals und noch lange nachher für unübertrefflich. Gedruckt existiren noch Motetten (1615) und *Faux-bourdons* (1628).

Arditi, Luigi, ein auch in Deutschland populär gewordener italienischer Componist und Violinist, wurde im J. 1822 in Crescentino (bei Vercelli in Piemont) gebo-

ren, machte seine Musikstudien auf dem Conservatorium in Mailand und trat bereits im J. 1839 als Violinvirtuose öffentlich auf. Sein Spiel war einschmeichelnd, gesangreich und elegant, der Ton voll und edel, das Legato und Staccato vortrefflich herausgebildet. Im J. 1841 brachte er im Conservatorium seine erste Oper »*I briganti*« zur Aufführung, welche sehr gefiel. Dennoch gelang es ihm nicht, sich in Italien einen ihm zusagenden Wirkungskreis zu begründen. Desshalb reiste er 1851 nach Amerika, um in Conzerten als Violinist herauszutreten. Dort gelangte er aber in seine eigentliche Sphäre, indem man ihn 1852 zum Orchesterchef der italienischen Oper zu Newyork ernannte, welcher Stellung er bis 1856 vorstand. Seine Oper »Der Spion« wurde damals ein gern gesehenes Repertoirstück der dortigen Musikakademie. Im J. 1857 wurde er von Lumley, dem Director der königlich italienischen Opernbühne zu London, als Orchesterchef für die englische Saison von 1858 und der folgenden Jahre engagirt. Als solcher wurde er bereits 1857 mit einer Operngesellschaft, bestehend aus der gefeierten Piccolomini, dem vortrefflichen Tenor Giuglini u. A., auf Lumley's Rechnung zu Kunstreisen nach Hamburg, Berlin, Dresden und Warschau gesandt, wo er mit den beiden Genannten das grösste Aufsehen machte. In Warschau wandte er jedoch der Gesellschaft den Rücken und ging nach Konstantinopel. Er schloss mit dem berühmten Contrabassisten Bottesini innige Freundschaft, begleitete ihn auf einigen Kunstreisen und traf im April 1858 in London gerade noch rechtzeitig ein, um nicht als contractbrüchig zu gelten. Seitdem lebt er als geachteter Dirigent und Gesangscomponist in London. Seine Bravourgesänge sind Lieblingsstücke berühmter Sängerinnen geworden, da sie, wenn auch nicht tief angelegt, sehr melodisch und sanggerecht geschrieben sind. Sein Gesangwalzer »*Il bacio*« hat in dieser Art die Reise durch die Welt gemacht. Ausserdem erschienen von ihm Violinstücke und Arrangements und, aus jugendlicher Zeit noch stammend, ein »*Sestetto di bravura per due Violini, due Viole, Violoncello e Contrabasso*« (Mailand, Ricordi).

Ardito (ital.), Vortragsbezeichnung: kühn, muthig, beherzt, demnach synonym mit *audace* (s. d.).

Ardore, Prinz von und Marquis de St. George, ein gewandter Diplomat in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, welcher sich zugleich als bewanderter, kenntnissreicher Musiker in jeder Beziehung auszeichnete. Seit 1767 war er königl. neapolitanischer Gesandter am Hofe zu Paris und wurde dort in Kunstsachen als Autorität geachtet, eben so, wie man seine Gesangscompositionen schätzte und gern sang.

A-re war im Mittelalter die Benennung des jetzigen grossen *A*. Dieses *A* konnte in der alten Solmisation (s. d.) nur mit einer der aretinischen Sylben, *re* nämlich, benannt werden, einestheils, da die spätere Tonfolge nach der Höhe hin, *h* . . . *c*, durchaus *mi* . . . *fa* gesungen werden musste, und die Sylbe *mi* in der natürlichen Folge vor sich die Sylbe *re* für *A* forderte, als dessen Fundamentalton noch *ut* gleich *G*, der Grenzton des Tonreiches damaliger Zeit in der Tiefe, vorhanden war; und andererseits, weil Niemand dieses *A*, welches möglicherweise noch als nach *B* führend auch *mi* genannt werden konnte, in der eigentlichen Zeit der alten Solmisation so kühn war, in dieser Auffassung anzuwenden oder zu erklären, da hierzu nach damaliger Anschauung der nothwendige Fundamentalton fehlte, nämlich das jetzige sogenannte grosse *F* als *ut*, indem Guido von Arezzo die tiefste Tongrenze der Männerstimme auf *G* festgestellt hatte. Somit war für das grosse *A* nur die eine der Solmisationssylben, nämlich *re*, zu gebrauchen möglich, und diese Benennungsweise durch nur eine der Solmisationssylben in Verbindung mit der alphabetischen Benennung des jetzigen grossen *A*, welche diese Eigenheiten desselben vor denen eines jeden anderen *a* markirte, nämlich *A-re*, gewiss die correcteste für diesen Ton der Männerstimme und jeden diesem gleich klingenden Instrumentalton. C. B.

Arena (lat.), s. Amphitheater.

Arena, Giuseppe, auch d'Arena, ein berühmter italienischer Operncomponist des vorigen Jahrhunderts in Neapel, welcher zwar nicht viele, aber in ganz Italien beliebte und gern gehörte Werke geschrieben hat. Namentlich wurden seine Opern

»*Tigrane*« und »*Achille in Sciro*«, welche um 1750 Repertoirstücke aller italienischen Bühnen waren, als Partituren voller Melodie und italienischer Gluth gepriesen.

Arends, Leopold, geboren den 1. December 1817 zu Rakiski im Wilna'schen Kreise, wo sein Vater, ein Braunschweiger, einer grossen Gärtnerei vorstand, studirte in Dorpat Naturwissenschaften und trieb mit nicht geringerem Eifer Geschichte, Sprachwissenschaft, schöne Literatur und Musik. Im Jahre 1844 kam er nach Deutschland, fand in Berlin eine bleibende Heimath und veröffentlichte hier zuerst zwei dramatische Dichtungen »Libussens Wahl« und »Demosthenes oder Hellas' Untergang«, welche in der damaligen kunstliterarischen Presse eine sehr ehrende Anerkennung fanden. Ausser einer Naturlehre u. s. w. und vielfachen Arbeiten für wissenschaftliche Zeitschriften beschäftigte ihn später noch die Begründung einer nachmals im In- und Auslande sehr verbreitet gewordenen »Rationellen Kurzschrift« (Stenographie), die auf einer möglichst treuen Verbildlichung des Lautcharakters beruht und u. A. sich auch den Beifall Alexander v. Humboldt's erwarb. Was nun A. hiernach, und zwar bei einem rastlosen Eifer, für positive Erkenntnisse schuf, gehört der Musikwissenschaft an. Seine vieljährigen Lautstudien, wie seine gleichzeitigen Forschungen über die ältesten Mittel der Gedankenfixirung, führten ihn mit Benutzung der ältesten Nachrichten zu einer Untersuchung der primitiven Tonempfindungen, zu deren rein objectiver Auffassung ihn bei seinem natürlichen musikalischen Talent noch ganz besonders seine Vorliebe für Nationalmelodien befähigte, wie er solche schon vor Jahren unter Litthauern, Letten, Esthen, Russen u. s. w. kennen gelernt hatte. Das Resultat dieser seiner Untersuchungen veröffentlichte er endlich in einer umfassenden Abhandlung: »Ueber den Sprachgesang der Vorzeit und die Herstellbarkeit der althebräischen Vocalmusik, mit entsprechenden Musikbeilagen« (Berlin 1867), worin vor Allem in den althebräischen Gesangsresten des Alten Testamentes eine ursprüngliche Sprachmelodik und zwar weniger durch blosse Controversen zulassende Conjuncturen, als vielmehr durch ein stets sicher zutreffendes experimentelles Verfahren nach einer von ihm gefundenen natürlichen Laut-Tonscala nachgewiesen wird, sodann aber auch sehr wichtige psychologische Fragen hinsichtlich einer primitiven Sprachmusik und Musiksprache erörtert werden. Unstreitig bilden seine alttestamentlichen Melodieproben, worin das stets durchdachte melodiöse Zusammentreffen von bestimmten Tönen und Lauten, wie auch des musikalischen und sprachlichen Rhythmus, nach der Wahrscheinlichkeitsrechnung schon weit ausserhalb der Grenzen eines Zufalls liegt, den Hauptinhalt seines Werkes, was in jüngster Zeit u. A. auch der rühmlichst bekannte süddeutsche Aesthetiker Professor Dr. Eckardt in seinen kunstwissenschaftlichen Vorträgen ganz besonders hervorgehoben hatte, während vielleicht noch manche Einzelheiten in seinen einer so schwierigen Aufgabe dienenden Deductionen einer weiteren Berichtigung bedürfen. In letzter Zeit hat sich A. noch mit der Auffindung der natürlichen Regeln beschäftigt, nach welchen sich die Modulation der Stimme bei den alten Germanen, insbesondere beim Vortrage ihrer Stabreime, gestaltet hatte. Zu verkennen ist es nicht, dass seine Forschungen einem durchgreifenderen Verständniss und Interesse für den ursprünglichen inneren Zusammenhang von Sprache und Musik vorgearbeitet haben, dessen Wahrheit sich am Ende eben so wenig Musiker, wie Philologen, ohne Nachtheil für eine weitere, tiefere Erkenntniss dessen, was zu ihrem Vermögen und Wissen gehört, verschliessen können.

Aresti, Floriano, zu Ausgang des 17. Jahrhunderts in Bologna geboren, Organist an der Kathedrale seiner Vaterstadt, später Kapellmeister und hochgeschätzter Operncomponist in Venedig. Von seinen Partituren, reich an musikalischen Schönheiten, sind leider nur vier Opern auf uns gekommen, von denen »*Grisippo*« (1710), »*Enigma disciolta*« (1710) und besonders »*Pallade in Arcadia*« (1716) es noch jetzt werth sind, studirt zu werden.

Aretin, Christoph, Freiherr von, geboren am 2. Decbr. 1772 zu Ingolstadt, machte in Heidelberg, Göttingen und Paris neben den Rechts-, wissenschaftliche und Kunststudien und trat als ein allseitig aufs Gründlichste gebildeter Mann schon sehr früh in den Staatsdienst. Seit 1799, wo er Landesdirectionsrath wurde, war er

als politischer Schriftsteller im volksthümlichen Sinne überaus thätig, drang auf Abschaffung der Feudalstände und betheiligte sich bei dem Streite der bayrischen Landstände gegen die Regierung. Er stand und fiel mit der freisinnigen Strömung in Bayern. Mehrmals seiner Aemter entsetzt, bald aber wieder rehabilitirt, starb er am 24. Decbr. 1834 als Appellationsgerichts-Präsident im Regenkreise zu München. A. war nicht blos ein ausgezeichneter politischer, sondern auch ein gründlicher und tüchtiger dramatischer und musikalischer Schriftsteller, dessen meist unter dem Namen Renati geschriebene Arbeiten Aufsehen machten. Als Regierungscommissar zur Durchsuchung der Klosterbibliotheken hat er auch längst vergrabene musikalische Schätze an das Licht befördert. Ausserdem hat er aber auch Lieder, Kammermusikwerke, Sinfonien und Opern componirt und sich darin als trefflich gebildeter Musiker bewährt.

Aretinisch bedeutet musikalisch Alles, was von Guido von Arezzo (s. d.) herrührt; insbesondere werden die sechs Solmisationssylben (s. Solmisation) *ut, re, mi, fa, sol, la,* welche jener berühmte musikalische Reformator zur Bezeichnung seines Hexachords einführte, aretinische Sylben genannt.

Aretinus, Paulus, auch Paolo Aretino von seiner Vaterstadt Arezzo genannt, war ein tüchtiger Kirchencomponist aus der letzten Hälfte des 16. Jahrhunderts, von dessen zahlreichen Werken sich auf der königl. Bibliothek zu München noch befinden: »*Responsoria hebd. sanctae ac natalis domini*«, nebst »*Benedictus dominus*« und »*Te deum a* 4 *voci*« (Venedig 1567), ferner »*Sacra responsoria*« (Venedig 1574).

Arganum, eine von den fünf Arten von Sackpfeifen, welche die Araber in ihrer Blüthezeit besassen. Die Aehnlichkeit des Lautklanges mit dem lateinischen *Organum* und die entfernte Verwandtschaft beider Instrumente ist ein wahrscheinlich nur zufälliges Zusammentreffen.

Argentilly, Carlo **d',** ein vortrefflicher Kirchencomponist der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Aus Frankreich (wahrscheinlich aus der Picardie) gebürtig, kam er nach Rom und wurde daselbst Sänger in der päpstlichen Kapelle. Auf den Titeln derjenigen seiner Werke, welche die vaticanische Bibliothek aufbewahrt, ist die Jahreszahl 1543 vermerkt. Er war demgemäss ein Zeitgenosse Arcadelt's, aber ein Vorgänger Animuccia's und Palestrina's.

Argentini, Cesare, wird in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts als Kapellmeister zu Rimini aufgeführt. Sein Sohn, Steffano A., auch Filippini A. von Einigen genannt, ist um 1600 zu Rimini geboren und von seinem Vater musikalisch gebildet. Er wurde Mönch und Baccalaureus und hierauf Kapellmeister an der St. Stephanskirche zu Venedig. In seinen Werken, von denen leider viele verloren gegangen sein müssen, zeigt er sich als Meister, reich an Ideen und tüchtig im Contrapunkt; bekannt sind davon: »*Missa a* 3 *voci*« und »*Psalmi concert.*«, im J. 1638 gedruckt.

Arghûl ist ein Holzblasinstrument der Araber, welches dieselben in ihrer nachmohamedanischen Zeit erfanden. Es ist besonders bei dem niederen Volke in Gebrauch und besteht aus zwei an einander befestigten Rohren, die der Syrinx (s. d.) ähnlich behandelt werden. Die Rohre sind entweder von gleicher oder auch von ungleicher Länge. Diese Doppelflöte ist wohl der Doppelflöte der grauen Vorzeit nachgebildet, jedoch so, dass man die Rohre nicht nach den Schallöffnungen hin von einander entfernte, sondern dieselben glatt neben einander legte, und dass man, anstatt die Anblasöffnungen beider Rohre, wie bei der vorzeitigen Doppelflöte, in ein Mundstück zu vereinen, diese getrennt in nächster Nähe bei einander liess, um nach Belieben jedes Rohr besonders oder mit dem anderen vereint anblasen zu können. Jedes Rohr des A. hat vier Grifflöcher für die längeren Finger an der Vorderseite des Instrumentes und eines für den Daumen an der Hinterseite; es giebt mit Hülfe dieser Tonlöcher die Hauptstufen einiger arabischer Scalen und wird natürlich, da in denselben die Eintheilung in Dritteltöne besondere Tonfolgen erzeugt (s. Arabische Musik), in der modernen abendländischen Musik nicht angewendet, doch findet sich dasselbe hie und da als Rarität in Kunstcabinetten vor. B.

Argivische Trompete ist ein griechisches Metallblasinstrument, das zur Gattung der Salpinx (s. d.) gehört, welches nach Pollux I, 4 S. 85 aus Erz oder Eisen gefertigt und durch ein trichter- oder kesselartiges Mundstück, welches aus Knochen gemacht, angeblasen wurde. In der Form unterschied sich dies Instrument von den anderen Arten der Salpinx dadurch, dass sein Rohr stets gerade war. †

Argyriten (a. d. Griech.) hiessen diejenigen Sieger in den altgriechischen musikalischen oder gymnastischen Wettspielen, deren Preis in Gold oder Silber bestand.

Argyrotoxos (griech.), mit silbernem Bogen, einer der zahlreichen Beinamen des Musengottes Apollo.

Aria di bravura (ital.), Bravourarie, *Aria di Concerto*, Conzertarie, und alle anderen mit *Aria* zusammengesetzten Wörter s. unter Arie.

Aribon, ein Scholastiker des 11. Jahrhunderts, aber nicht identisch mit dem gleichnamigen Bischof von Freysing, war von Geburt ein Niederländer, welcher sich auch eingehend mit Musik beschäftigt haben muss. Von ihm stammt ein alter, dem Bischof Ellenhard von Freysing (gestorben 1078) gewidmeter Tractat, »*Musica*« betitelt, welcher ein Commentar einiger Lehrsätze Guido von Arezzo's ist. Gerbert hat denselben in seinen »*Scriptores ecclesiastici de musica*« (Bd. 2, S. 197 bis 229) abgedruckt.

Arichondas, ein altgriechischer Trompetenbläser, welcher von Athenäus und den der Autorität desselben folgenden Schriftstellern für den Erfinder seines Instrumentes ausgegeben wird.

Arie (ital.: *aria*, franz.: *air*) ist im Allgemeinen ein von einer Gesang- (mitunter auch von einer Instrumental-) Stimme vorgetragenes Tonstück, welches von einem oder mehreren Instrumenten begleitet wird, nach gewissen Formen und Gesetzen eine bestimmte Empfindung zur höchsten Entfaltung und durch Verwebung eines Hauptgedanken nach den Graden kunstgemässer Steigerung zu allseitiger Entwickelung bringt. Der Kern der A. ist der einfache Liedsatz und selbst die Grundstimmung des Textes ist hauptsächlich eine lyrische, welche Gemüthszustände, bis zu Affecten gesteigert, von stiller Klage und frommer Empfindung an bis zur leidenschaftlichsten Gluth, widerspiegelt. Ein so gehaltener Text wird auch in der Poesie A. genannt, wenn er in leichter poetischer Form und klangschöner, vocalreicher Wortfügung sich darstellt, sodass sich die Töne ihm auf's Leichteste anschmiegen. Obwohl diese Gattung sich ganz bestimmten Kunstgesetzen unterordnet, so ist doch der Begriff ein sehr weit ausgedehnter und begreift noch musikalische Formen in sich, welche wir streng genommen auf ein ganz anderes Gebiet zu verweisen haben. An dem alten Grundbegriff haftend, dass A. jeder ein- oder sogar mehrstimmige Gesang melodischen, freien Styls, entgegengesetzt dem vorher ausschliesslich geherrscht habenden contrapunktischen, noch specieller, dass sie ein dem tactlosen Gesang, wie er im Recitativ und dem langsamen, gehaltenen Choral vorkommt, entgegengesetztes Gesangstück sei, belegte man ursprünglich sowohl, wie durch alle Perioden davon ganz abführender Entwickelung bis auf die Gegenwart mit diesem Namen mitunter jede ausgeführte, sangbare und nicht choralmässige oder blos recitirende ein- oder mehrstimmige Melodie. Man unterschied hierbei nur die Gesang- von der Spielarie, welche letztere von einem Instrumente vorgetragen wurde; beide Formen wurden ursprünglich zu jenem einfachen Generalbass gesetzt, welcher sich nach und nach zu immer vollerer Begleitung entwickelte. Noch heute benennt das Volk allenthalben neben der A. unserer Zeit jedes Lied mit demselben Namen. So erklärt sie denn auch Prätorius (*Syntagma III*, 17: »Lieder mit schönen, zierlichen Texten«) und um 100 Jahre später Mattheson, welcher in seinem »neu eröffneten Orchester« S. 179 eben so die gewöhnlichen Lieder, »*vocaliter* oder *instrumentaliter* hervorgebracht« dazu zählt, wie die damals schon blühende grosse Arie. Die Spielarie hatte im 17. und 18. Jahrhundert ihre Blüthezeit und war ein in zweitheiliger Liedform gehaltener melodischer Satz, bald einfach hingestellt, bald aber auch mit ausschmückenden Spielfiguren verbrämt. Sie kam sowohl als selbstständiges Tonstück, wie auch als integrirender Bestandtheil von Suiten, Sonaten und Partiten vor. Schon frühzeitig regte sie die Variirung an und hieraus erwuchsen die Doubles, welche sich nach und nach zu kunstreichen Variationen ausbildeten. In Folge dessen sagt Mattheson von der Spielarie

in seinem »Capellmeister«: Sie kommt mehrentheils nur darum so einfältig aufgezogen, dass man sie auf unzählige Art kräuseln, verbrämen und verändern möge, um dadurch, wiewohl mit Beibehaltung der Grundgänge, seine Faustfertigkeit sehen zu lassen; der Affect möchte wohl auf eine Affectation hinauslaufen. — Neben diesen Begriffen her und von ihnen ausgegangen entwickelte sich die eigentliche oder grosse A. in weit kühneren und grossartigeren Dimensionen, sodass ihre jetzige Gestalt fast den Ursprung vergessen machen könnte. Denn dieselbe ist gegenwärtig eine der allerfreiesten musikalischen Formen, welche ihrer Bedeutung gemäss so viele Gestaltungen annehmen muss, als überhaupt verschiedene individuelle Empfindungen auszudrücken möglich ist, wesshalb sie sich auch nur von den allgemeinsten Umrissen der Form, und auch von diesen nur vielfach modificirt, abhängig machen kann. Die Monodie (s. d.), wie sie zuerst in dem kunstsinnigen Hause des Giovanni Bardi, Conte di Vernio, zu Florenz, um 1600 componirt und mit Begleitung der Laute gesungen wurde, ist als Grundkeim der grossen A., wie der Oper überhaupt, anzusehen. Der freie melodische Styl, wie ihn Ludovico Viadana dergestalt geschaffen haben soll, dass seine Melodien, sangbar und fliessend, auch ohne Begleitung bestehen können, in Verbindung mit der wortgemässen dramatischen Recitation eines Peri, Caccini und Emilio del Cavalieri waren die ersten, schüchternen Anfänge der Arienform. Peri in seiner »*Euridice*« (1628) dürfte der Erste gewesen sein, welcher für einzelne Sätze diesen Namen adoptirte. Aber erst um 1640 beginnt das Recitativ dem ausdrucksvollen Redeaccent näher zu kommen und die Cantilene ungezwungener und geschmeidiger zu werden. Antonio Cesti gab dem Recitativ damals die noch jetzt gebräuchlichen Gänge und Schlüsse, und er, so wie Cavalli, schufen zuerst der Arie bereits ähnelnde Gesangstücke, nämlich Cantilenen, welche sogar mit Coloraturen ausgeschmückt sind, die aber noch immer mit dem Recitativ zusammenfliessen. Die Begleitung bestand nur aus einem *Basso continuo,* und Ritornelle waren am Schluss der Nummer und in den Zwischensätzen angebracht. Alessandro Scarlatti (1650 bis 1725) steht als der Erste da, welcher den noch immer so vagen Begriff in eine feste Form bannte, indem er für die A. zwei Theile und das so wichtig gewordene *Da capo* feststellte. Zu gleicher Zeit führte er zuerst das begleitete Recitativ ein. In dieser Art stand die Grosse A. bis in die letzten Jahrzehnte des vorigen Jahrhunderts mustergültig da; weder Händel, noch Bach änderten im Wesentlichen Etwas an dieser lyrisch-dramatisch gewordenen Tonform. Bei ihnen, so wie bei Hasse, Graun, Lotti, Piccini u. s. w. erscheint die A. immer in ganz bestimmter Form als Grosse A. mit *Da capo,* woraus sich denn jene weiter und weiter aus einander gehenden Abweichungen entwickelten, dass statt des *Da capo* die freie Repetition eintrat und dass endlich beide Bestandtheile ganz fortfielen. Die Grosse A. mit *Da capo,* welche übrigens auch auf Chöre (Arienchöre genannt) und auf Instrumentalstücke angewendet wurde, hatte folgende feststehende Gestalt: Dem Texte entsprechend, welcher aus zwei Theilen besteht, von denen der erste die allgemeine Empfindung des Sängers, der zweite eine besondere Wendung derselben ausdrückt, besteht auch die Musik aus zwei Hauptsätzen. Der erste beginnt mit einem Instrumentalvorspiel oder Ritornell (s. d.), die Hauptmelodie der A. bereits vorführend oder andeutend; darauf setzt die Singstimme mit dem Hauptthema schlicht und prunklos ein, wiederholt hierauf aber einzelne Sätze und Wendungen und legt sie aus einander, wobei in Dursätzen die Modulation nach der Dominant-Tonart, in Mollsätzen nach der Parallel-Durtonart geht. In einer dieser beiden Tonarten schliesst der Gesang der ersten Periode des ersten Theiles, während die Begleitung, an das Hauptmotiv anknüpfend, noch ein kurzes Zwischenspiel ausführt. In der zweiten Periode des ersten Theils zergliedert der Gesang einzelne Züge des vorher schon gesungenen Textes, indem er sich dabei freiem Schwunge überlässt, und beschliesst damit den ganzen Theil, während die Begleitung, wie zur Bekräftigung des eben Gesungenen, in einigen weiteren Tacten das letzte Wort spricht. Beide aber, Solostimme wie Begleitung, schliessen in der Haupt-Tonart. Der zweite Theil erfasst die Worte knapper, kürzer und bündiger und vermeidet weitschweifige Wiederholungen; der Gesang wechselt auch hier mit Zwischenspielen ab. Nach seiner Beendigung nimmt mit mehr oder weniger

Aplomb die Begleitung das Instrumentalvorspiel wieder auf, worauf das *Da capo* in unveränderter Wiederholung des ersten Theiles beginnt und fortfährt, bis das Ende des ersten Theiles auch Schluss der ganzen A. wird. In Bezug auf Tempo, Tonart und Tact hatte der Componist die grösste Freiheit und konnte seiner Situations- und Textauffassung unbehindert folgen. Der erste Theil in seiner breiteren, verschieden wiederholten Ausführung gehörte den Sängern, welche damit denn auch nach und nach mit der grössten Willkür schalteten, der zweite den Componisten, welche hier hauptsächlich ihre Kunst der Auffassung der Contraste, der Harmonie und der Instrumentation blosslegten. Dieses Duumvirat führte aber zu bedenklichen Ausschreitungen, indem die Sänger, denen an und für sich schon der erste Theil zur Entfaltung ihrer Kunstfertigkeit gegeben war, höchstens das Hauptthema bei seinem ersten Eintritt unangetastet liessen, für jede Wiederkehr und Wiederholung aber kunstvolle Varianten und mit Passagen und Coloraturen ausgeschmückte, auch oft verunzierte Veränderungen vorräthig hielten. Wiewohl dadurch der eigentliche Charakter der A. immer bedenklicher verwischt und zu unwürdiger Spielerei herabgewürdigt wurde, zeigte das grosse Publicum aller Zeiten für diese Art von Probestücken technischer Kunstfertigkeit ein solches Wohlgefallen, dass die Tonsetzer nachgeben und jene sogenannten Bravour- oder Coloraturarien schreiben mussten, welche stets um so bestechender wirkten, je mehr sie eine Kenntniss des Effectes, verbunden mit gutem Geschmack bei glänzender Virtuosität entfalteten. Wenn demnach die eigentliche Grosse A. die Zuhörer innerlich zu erheben und zu erbauen geeignet war, so diente die Bravourarie der Sucht, rein äusserlich zu geniessen. Nach künstlerischer Wahrheit hat aber die Menge nie viel gefragt, und es galt ihr stets ganz gleich, ob die Liebhaber und Helden von Männern oder Frauen, oder von castrirten Sopranisten und Altisten gesungen wurden, wenn sie nur gut gesungen wurden. In einer gewissen Vollkommenheit ist der Bravourarienstyl von Mozart hingestellt worden. Neben demselben bestand der conzertirende Arienstyl (*Aria concertante*), wo ein Instrument in cantablen Wettstreit mit der Gesangstimme gesetzt wird. Auch in dieser Form steht Mozart, vor ihm aber schon Joh. Seb. Bach, als mustergültiger Meister da. Gluck beseitigte die bisherige Form der Grossen A. und gestaltete sie zur freien oder declamatorischen A., für deren Form ausschliesslich der Textinhalt die Norm abgiebt. Bei der Gewaltsamkeit seines Bruches mit dem Bisherigen, zum Theil Wohlbegründeten, hat er die Cantabilität vielfach beeinträchtigt. Erst Mozart wirkte auch hier harmonisch ausgleichend ein und gab die breite Basis für die noch heute bestehende sehr entwickelte Form der A., welche kein Schema mehr ist, in welches alle Arten von Empfindungen, eine wie die andere, einregistrirt werden, sondern ein durch Empfindungsweise, Individualität und Charakter der Person bedingter freier Gesang. Der in der modernen A. ausgedrückte Zustand ist Resultat einer Reihe voraufgegangener Gefühle, welche sich in dieser Nummer concentriren, die A. daher Culminationspunkt eines ganzen inneren Hergangs, wie auch einer Scene in Betreff ihrer Stellung im dramatischen Tonwerke (Oper oder Oratorium). Das Ohr bedarf in einer so umfangreichen Arbeit dringend solcher Ruhepunkte, in denen sich das volle Herz in breitem Strome melodisch-frei ergiesst, und es ist daher ein bedenkliches Unternehmen Rich. Wagner's, die A. überhaupt, wie jeden breiten melodischen Erguss, beseitigen zu wollen. Die Begleitung ist in der Gegenwart, mehr als früher, ein wesentlicher Factor der A., denn die Stimme allein vermag den Zustand einer Person seinem ganzen Umfange nach nicht auszutragen. Die instrumentale Begleitung hat daher die wichtige Function, das von der Stimme nicht Ausgedrückte oder derselben nicht Ausdrückbare zu ergänzen, die Situation durch ihre darstellende und schildernde Kraft zu veranschaulichen, den leidenschaftlichen Ausdruck durch ihre Accente und verschiedenen Bewegungen zu steigern und Lichter und Schatten der Empfindung durch ihre Klangfarben und dynamischen Wirkungen verschiedener Art gruppiren zu helfen. — Einige besondere Arten der A. sind noch: 1) die schon oben erwähnte Bravour- oder Coloraturarie (*Aria di bravura*), welche, als wesentlich darauf berechnet, dem Sänger Gelegenheit zur Entfaltung seiner technischen Fertigkeit in Passagen, Coloraturen, Verzierungen

und Sprüngen zu geben, diesen Erfordernissen auch dient. Der Gesang ist darin natürlich mehr melismatisch als syllabisch behandelt und steht, so lange er sich in den Grenzen eines guten Geschmackes bewegt, ganz gerechtfertigt da. Das Gefühl ergiesst sich unmittelbar in Tonströmen, ohne an das verdeutlichende Wort weiter zu denken, und hier kann die Coloratur von höchster Ausdrucksfähigkeit sein, wie zahlreiche derartige Nummern von Mozart, Weber, Meyerbeer, Auber, Gounod, auch von Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi und vielen anderen neueren Meistern beweisen. 2) Die Kirchenarie (*Aria da chiesa*), welche entweder selbstständig, für sich bestehend, dasteht, oder integrirende Nummer eines grösseren musikalischen Kirchenwerkes ist. Ihre Form ist die der Grossen A. mit *Da capo* oder wenigstens mit freier Repetition des ersten Theiles im Sinne der modernen Sonate, sodass der erste Hauptsatz als letzte Periode der A. nochmals durchgeführt und sodann ein freier Schluss daran gehängt wird. Dem Grundprincip der A. überhaupt entsprechend, ist sie lyrisch, doch mehr allgemeinen Inhaltes, also der Gefühlserguss des Einzelnen Namens der frommen Gemeinde. Ihr Styl ist mehr syllabisch als melismatisch, weil ja das geistliche Wort eindringlich hervortreten soll, nimmt aber auch, wo es erforderlich erscheint, den Charakter einer beweglicheren Rhetorik an, welche mit der eindringlichen Dramatik der Grossen A. nahe verwandt ist. Nur der Ausdruck stürmisch bewegter Leidenschaftlichkeit ist der Kirchenarie eben so wohl wie der Kirchenmusik überhaupt fremd. Der Form nach zu dieser Gattung gehörend, im Style aber abweichend, ist 3) die contrapunktische A., nämlich eine solche, wo die Solostimme nicht als unumschränkt herrschend auftritt, sondern nur ihren contrapunktisch zugemessenen Antheil am Ganzen erhält, eben so wie die mitwirkenden Begleitungsinstrumente. Dieser Styl erscheint durch Bach und Händel ausgebildet und zur Vollkommenheit gebracht. Eine Abart desselben ist die conzertirende A., von welcher weiter oben die Rede war. 4) Die Conzertarie (*Aria di Concerto*), eine seit Einbürgerung der Conzerte, zu Ausgang des vorigen Jahrhunderts, aufgekommene Form, welche ganz identisch mit der Grossen A. ist und mit dieser auch die Entwickelung bis zur heutigen freien Gestaltung hin durchgemacht hat. In der Regel geht ihr ein ausgeführtes Recitativ voran, in welchem die Stimmung auf die A. selbst hin sich zu orientiren und zu sammeln Gelegenheit findet. Diese Gattung der A. gestattet übrigens eine breitere Anlage und Ausführung, als die im Interesse eines grossen Ganzen knapper angelegte Opernarie, der gegenüber sie ja als in sich völlig abgeschlossene Scene auftritt. 5) Die Parlando-A. (*Aria parlante*) ist von geschwinder Bewegung, der Gesang gar nicht melismatisch, dafür aber rein syllabisch, indem auf jede Textsylbe nur eine einzige Note kommt. Sie hat der Natur der Sache nach in der Komischen Oper ihren Platz und ist von den Italienern cultivirt und zur Vollkommenheit gebracht worden. Cimarosa, Paisiello und Rossini haben in dieser Form Meisterstücke geliefert. — Die etymologische Ableitung des Wortes A. festzustellen, ist zu allen Zeiten versucht worden, ohne dass eine bestimmte Meinung auch allgemeine Anerkennung gefunden hätte. Mattheson, welcher überhaupt niemals um Erklärungen in Verlegenheit ist und auch das Ungereimteste lustig zusammenschmiedet, gleichwohl aber oft über sein Verdienst hinaus als Autorität angesehen wird, macht sich hier geradezu einen Scherz, wenn er sagt (»Kern melod. Wissensch.« S. 45): »Das Wort *Aria* kommt zweifelsfrei (!) von Luft (ital. *Aria*) her, nicht nur, weil aller Klang sein Fuhrwerk darin antrifft, sondern auch, weil eine schöne Melodie mit nichts Angenehmerem, als mit einer süssen, frischen Luft zu vergleichen ist und eben solche Erquickung, wo nicht eine grössere, mit sich führt«. Diese Stück an Stück falsche Erklärung wird seit fast 150 Jahren ernsthaft citirt und abgedruckt und viele Schriftsteller und noch mehr Leser geben sich noch immer damit zufrieden. Das Wort A. ist aber schlechterdings mit dem lateinischen und italienischen *aura* (dies meint Mattheson mit Dem, was er *aria* nennt) in keine logische Verbindung zu bringen, wohl aber mit *aera*, wie die alten Römer geradezu die musikalische Note hiessen. Allen anderen Ableitungen gegenüber ist diese die einfachste und natürlichste und P. S. Schneider begründet sie scharfsinnig in seinem Buche »Die Musik und Poesie« (Bonn, 1835), S. 124—125 mit folgenden Worten: »Wir besitzen griechische wie römische

Päane nicht mehr in ihrer musikalischen Form, doch so viel dürfen wir, über letztere besonders, nach traditioneller Ueberzeugung noch zu behaupten wagen: dass sie auch rhythmisch waren und solcher Rhythmus bei den Lateinern *numerus* genannt wurde, und dieses letztere Wort sogar bis auf die Bedeutung des einem gewissen (vielleicht in gleicher Form stets wiederkehrenden) Rhythmus oder Numerus unterworfenen Gesanges selbst öfters von ihnen ausgedehnt wird*), wie aus den Versen Virgil's zu ersehen: *Numeros nemini, si verba tenerem,* d. h.: den Gesang kann ich, wenn ich mich nur der Worte (des Textes) erinnern könnte. — Wir wissen aus demselben vorbenannten Grunde auch noch die Behauptung aufzustellen: dass die Römer ihre Zeichen für den Rhythmus gehabt, so wie die Griechen die ihrigen; und dass ihre Zeichen nicht allein *numerus,* sondern auch *aera,* d. i. Note des Numerus, genannt wurden (vgl. *Nonius, Marcellus* u. s. w.). In diesem Sinne fragt Lucull: *Haec est ratio? perversa aera? summa subducta improbe?* Ist das eine richtige Rechnung? verwirrte Ziffern? unrechtliche Abziehungen? Sextus Rufus gebraucht dieses Wort in derselben Bedeutung, wenn er sagt: *Ac morem secutus calculorum, qui ingentes summas aeris brevioribus exprimunt* u. s. w., d. h.: Indem ich der Gewohnheit derjenigen Rechnungsführer folge, welche grosse Summen mit sehr wenigen Ziffern anzeigen u. s. w. — Obgleich nun dieses Wort *aera* in der Musik Anfangs nichts Anderes als blos den Numerus oder das Zeitmaass des Gesanges, also z. B. das der Päane u. s. w. anzeigte: so machte man doch in der Folge eben den Gebrauch davon, als auch mit dem Worte *numerus,* indem man sich dessen bediente, den Gesang oder die Melodie des Stückes selbst anzuzeigen. Mir scheint Nichts wahrscheinlicher, als dass von dem in diesem Sinne gebrauchten Worte *Aera* das italienische Wort *Aria,* woraus die Franzosen das Wort *Air* gebildet, abstammt, womit man eine gewisse Gattung von Gesangcompositionen bei diesen beiden Nationen zu bezeichnen pflegt, und wovon das italienische *Aria* auch in die deutsche Sprache übertragen worden zu sein scheint«. Letzterer Zusammenhang liegt übrigens ausser jedem historischen Zweifel. »Dass unser deutsches Wort Arie«, fährt Schneider fort, »von Anderen auch anders (ob mit Recht und rationellem, realem Fug? —) behandelt worden, haben wir aus dem etymologischen Zwiste eines Salmasius und Menage ersehen.«

Arieta, Juan, ein spanischer Componist, welcher sich einige Zeit hindurch einen Namen gemacht hat. Er bildete sich musikalisch seit 1834 in Italien aus und liess in Mailand später seine Oper »*Ildegonda*« aufführen, womit er jedoch keinen grösseren Erfolg erzielte. Im J. 1848 kehrte er in sein Vaterland zurück und liess sich in Madrid bleibend nieder. Der Madrider Bühne lieferte er mehrere komische Opern und 1855 die grosse »*Isabel la Catolica*«, welche sehr gefiel.

Arietta (ital.), Diminutiv von *Aria,* eine kleine d. h. knapper ausgeführte Arie, von der letzteren überhaupt nur dadurch sich unterscheidend, dass sie keinen zweiten Theil hat und auch der Bau der übrigen Glieder einfacher und kürzer ist. Demgemäss bezeichnet sie auch einen gemässigten Grad von Gemüthsbewegungen, der nicht andauert, sondern bald vorübergeht.

Arigoni, Giovanni Giacomo, ein berühmter, für genial ausgegebener und desshalb mit dem Beinamen *Affettuoso* benannter Componist zu Anfang des 17. Jahrhunderts und wahrscheinlich aus Venedig gebürtig, wo er auch gelebt zu haben scheint. Von seinen zahlreichen Werken finden sich zerstreut nur noch einige zwei- und dreistimmige Madrigale, da seine »*Concerti da Camera*« (Venez., 1635), welche als ausgezeichnet galten, 1794 bei dem Brande des königl. Musikarchivs, in dem sie aufbewahrt wurden, ein Raub der Flammen geworden sind.

Arion, einer der grössten und berühmtesten Kitharisten und Kitharoden der älteren griechischen Geschichte, welche noch vielfach in den mythologischen Sagenkreis hineinspielte, und darnach ein Sohn des Poseidon (Neptun) und der Nymphe Oncäa. Sicherer ist es, dass er aus Methymna auf Lesbos gebürtig war und, als Kitharspieler hochgefeiert, um 620 v. Chr. lebte. Nach dem übereinstimmenden Zeugniss der Alten

*) Dem vielleicht ähnlich, wie bereits in der älteren christlichen Zeit das Amen und Hallelujah zu melismatischen Anhängen Veranlassung gab. Anm. d. Herausgebers.

ist er der Erfinder des musikalischen, wie des poetischen Dithyrambus (s. d.), d. h. er bildete den Bacchusgesang aus, der früher an dem Altare des Gottes von dem Chore gesungen wurde, und bereitete so den Uebergang von der lyrischen Darstellung zur tragischen Handlung. Einer sinnreichen Sage zufolge, die von Herodot zuerst erzählt, dann von griechischen und römischen Dichtern weiter ausgeschmückt und neuerdings noch von A. W. Schlegel in Form einer anmuthigen Ballade wiedergegeben worden ist, wurde A. von dem Beherrscher Korinths, Periander, nach Sicilien und Italien gesandt und erhielt zu Tarent den Preis in einem Gesangs-Wettstreite. Als er mit reichen Schätzen in einem korinthischen Schiffe heimfuhr, beschlossen die Schiffer aus Habsucht seinen Tod. Apollo aber offenbarte ihm in einem Traume die bevorstehende Gefahr. A. bat das Schiffsvolk, noch einmal seine Kunst üben zu dürfen, und als es ihm gestattet wurde, trat er, festlich geschmückt, sein Saitenspiel in der Hand, auf das Verdeck und stürzte sich nach dem Gesang rasch in das Meer. Delphine hatten sich, den süssen Tönen horchend, um das Schiff versammelt, und einer nahm den Sänger auf den Rücken und trug ihn bis zum Vorgebirge Tänarus, von wo er nach Korinth zurückkehrte. Die Schiffer, welche hier erst später anlangten und auf Befragen versicherten, dass A. gestorben sei, liess Periander an das Kreuz schlagen. A.'s Leier und der rettende Delphin wurden nachmals unter die Sternbilder versetzt und selbst von Künstlern verherrlicht, denn noch zu den Zeiten des Pausanias stand zu Tänarus ein Weihgeschenk des A. aus Erz, welches einen Mann auf einem Delphin reitend darstellte. Es ist klar, dass diese Sage die Macht der Musik über alles Lebende symbolisiren soll. Die Malerei hat sich dieses Gegenstandes im Alterthume gleichfalls mit grosser Vorliebe bemächtigt; in neuerer Zeit ist er seit Albrecht Dürer's und Rubens' Vorgange wiederum Vorwurf für Gemälde geworden.

Arioso (ital.), eine Gattung der Melodie, welche den Uebergang vom Recitativ zur Arie bildet. Wenn sich der Inhalt der Recitation zum Lyrischen erhebt, ohne jedoch andauernd in dieser Empfindungsweise zu beharren, oder so hoch zu steigen, dass eine Arie hinlänglichen Stoff fände, so geht das Recitativ gewöhnlich in ein A. über. Dasselbe muss ein kurzer, sehr ausdrucksvoller Gesang sein, da ihm nicht die Mittel und Modificationen der Arie zur Verfügung stehen, und obwohl concentrirt, muss es die vorwaltende Empfindung möglichst eindringlich und anschaulich zum Ausdruck bringen. Mit dem Recitativ ist das A. insofern verwandt, als es ebenfalls keine streng rhythmisch gegliederten Theile in Form von Sätzen und Perioden hat, sondern der Gliederung des Textes folgt. Jedoch wird es nicht frei recitirt, sondern im Tacte gesungen, was in Partituren auch manchmal durch die Vorschrift *a battuta* (s. d.) besonders angegeben wird. Die Bewegung des A. ist, der zum Ausdruck kommenden Empfindung gemäss, meist schwermüthig oder sanft bewegt, der Gesang vorwiegend syllabisch, da die knappe Form des Ganzen weder viele Melismen, noch Verzierungen erlaubt. Je einfacher und empfundener es auftritt, je wirksamer wird es im Contraste mit der vorangegangenen verhältnissmässig dürren Recitation sein. Die Begleitung erscheint selbstverständlich und darf sich auch zu Zwischenspielen ausdehnen. Seine Stellung in grösseren Tonwerken findet es entweder am Ende längerer Recitative, welche mit ihren letzten Tacten in ein A. übergehen, oder es unterbricht auch zeitweilig die Recitation, welche darnach weiter geht. Eine solche Vermischung, bald Recitation, bald wirklicher Gesang, ist sehr wirksam bereits von Heinrich Schütz in seinen »Passionen« und »Sieben Worten« verwendet, vor Allem aber von Joh. Seb. Bach zu höchster Vollkommenheit ausgebildet worden. In der Oper hat sich in neuester Zeit Meyerbeer mit Vorliebe und Glück diesem Style in den nachcomponirten italienischen Recitativen zum »Nordstern« und zu »Dinorah«, so wie in der »Afrikanerin« zugewendet. Als selbstständiger Satz kommt das A. zu allen Zeiten vor; Händel hat es sogar dialogartig behandelt, indem zwei Personen ein Gefühl, in welchem sie übereinkommen, zugleich und wechselnd aussprechen.

Ariosti, Attilio, wurde um 1660 zu Bologna geboren. Er ward für den geistlichen Stand bestimmt und trat später in den Orden der Dominicaner, wesshalb er auch oft Pater Attilio genannt wird. Das kunstsinnige Bologna bot ihm aber so viel musikalische Anregung, dass er mit dem grössten Eifer Composition und von In-

strumenten Violoncell und *Viola d'amore* zu studiren begann und es in jeder Beziehung bis zur Meisterschaft brachte. Um auch als Virtuose und als Operncomponist öffentlich auftreten zu können, erbat und erhielt er vom Papste Dispensation von der strengen Ordensregel und brachte auch alsbald im J. 1696 seine erste Oper »*Dafne*« in Bologna zur Aufführung. Das Werk erregte weit und breit ein sehr bedeutendes Aufsehen und trug den Namen seines Componisten bis nach Norddeutschland, von wo aus ihn die kunstfreundliche Kurfürstin Sophie von Brandenburg als ihren Kapellmeister nach Berlin berief. Er leistete dem Rufe Folge und traf im J. 1698 in Berlin ein. Dem am Hofe herrschenden französischen Geschmack gemäss componirte er zuerst, und zwar für eine Vermählungsfestlichkeit, im Style Lully's die Oper »*La festa del Imeneo*«, welche am 1. Juni 1700 im neuen Theater (in der jetzigen königl. Reitbahn) aufgeführt wurde, aber nicht gefiel. Es zeugt von der Geschmeidigkeit seines Talentes, dass er seine nächste Oper in einem ganz anderen Style, in dem Scarlatti's, setzte. Es war dies »*Atis*«, Text vom Abbate Mauro, welche im Schlosse zu Lietzenburg (jetzt Charlottenburg) noch in demselben Jahre aufgeführt wurde, aber gleichfalls missfiel, obwohl sich A. von der darin vorkommenden *Sinfonia infernale*, welche während der Verzweiflung des Atys durch kühne Modulationen Schrecken und Mitleid erregen sollte, grosse Wirkung versprochen hatte. Entmuthigt bat nun A. um seinen Abschied und kehrte nach Italien zurück. Bemerkenswerth ist es, dass während dieses Aufenthaltes der grosse Händel eine, wenn auch nur kurze, Zeit hindurch sein Schüler gewesen ist. In Bologna brachte A. zwei neue Opern im J. 1706, aber mit bescheidenem Erfolge, auf die Bühne. Er ging hierauf nach Wien und liess dort 1708 seinen »*Amor tra nemici*« aufführen. Als aber auch dieses Werk missfiel, da zog er sich, unzufrieden mit der Welt, von der Oeffentlichkeit zurück und beschäftigte sich fast ausschliesslich damit, seine Fertigkeit als Virtuose weiter auszubilden. Im Jahre 1716 reiste er nach London, wo er die glänzendste Aufnahme fand, da sein Spiel Staunen und Bewunderung erregte. Dort traf er auch mit seinem ehemaligen Schüler Händel zusammen, welcher bald sein glücklicher Nebenbuhler werden sollte. A. unternahm nun weite Kunstreisen durch Deutschland und Italien und wurde im J. 1721 an die neuerrichtete königl. Akademie in London berufen. An einen Ort fixirt, versuchte er es wieder mit Opern, nachdem er im Auftrage der Akademie einen Act des »*Muzio Scevola*« componirt hatte, dessen beide anderen Händel und Buononcini zur Ausführung übergeben worden waren. Von den dieser folgenden Opern hatte nur »*Coriolano*«, sein Meisterwerk, einiges Glück; in allen anderen musste er sich vor den Erfolgen Händel's beugen. Dadurch gerieth er nach und nach in die dürftigste Lage, der er sich vergebens durch Herausgabe von Cantaten auf Subscription zu entziehen suchte. Ueber den weiteren Verlauf seines Lebens und über seinen Tod, der in seiner Heimath erfolgt sein soll, fehlen alle Nachrichten. Nach Gerber, der sie namentlich aufführt, hat er 14 Opern, 2 Oratorien und viele Cantaten hinterlassen, von welchen letzteren sich einige, einstimmig mit Generalbass, im fürstlichen Musikarchive zu Sondershausen befinden. Von mehr als historischem Interesse sind seine Etüden für *Viola d'amore*, welche 1728 in London unter dem Titel: »6 *Cant. and a Collection of Lessons for the Viol. d'am.*« erschienen.

Aristides, Quintilianus, ein griechischer musikalischer Schriftsteller aus der ersten römischen Kaiserzeit, welcher in den bisherigen musikalischen Wörterbüchern stets mit dem fast 100 Jahre später lebenden Rhetor und Sophisten Aelius A. verwechselt worden ist, hat in klarer, befriedigender Diction ein für die Musik der Alten überaus wichtiges Werk: »περὶ μουσικῆς« hinterlassen. Dasselbe ist herausgegeben von Meibom unter dem Titel: »*Arist. Quintil. de musica libri III*« u. s. w. in *Ant. Mus. auct. septem* (Amsterd. 1652, II. 1—338). Angehängt ist ihm daselbst noch ein Commentar »*De musica*« des Martianus Capella aus dem 5. Jahrhundert n. Chr., welcher grösstentheils ein Auszug aus dem 3. Buche des A. ist.

Aristokles, ein berühmter griechischer Kitharspieler und musikalischer Schriftsteller und ein Günstling des Königs Antigonus. Nach der Mittheilung des Athenäus hat er zwei Bücher: »*De musica*« und »*De choris*« geschrieben, welche aber leider nicht mehr vorhanden sind.

Aristonicus, berühmter Kitharist aus Korcyra (Corfu), war Musiklehrer am Hofe Philipps und Alexanders von Macedonien und Begleiter beider Könige auf ihren Reisen. Sein Ende war ein tragisches, indem er dem Letzteren in der Schlacht das Leben mit Aufopferung seines eigenen rettete.

Aristonymus, ein Zeitgenosse des Vorigen und gleichfalls als Kitharist berühmt. Er und die Kitharisten Kratinus und Athenodorus führten zu Alexanders des Grossen Hochzeitfeier ein Instrumental-Trio für drei Kitharn auf, das erste derartige Ensemblestück, von dem uns die Musikgeschichte berichtet.

Aristophanes. Dieses Namens sind vier altgriechische Schriftsteller bekannt, darunter der grosse und unübertreffliche Lustspieldichter der Griechen, gestorben 388 v. Chr., so wie der byzantinische Grammatiker und Erfinder der Accent- und Interpunktionszeichen. Wer aber von ihnen der Verfasser der historisch sehr wichtigen Abhandlung: »Ueber die Musik, die Tonkünstler und die musikalischen Instrumente der Griechen« ist, der sich noch findet, ist nicht mehr zu ermitteln.

Aristoteles, der Erzieher Alexanders des Grossen, einer der berühmtesten Philosophen Griechenlands und Stifter der peripatetischen Schule, wurde 384 v. Chr. zu Stagyra in Macedonien geboren. Sein Werk: »*De musica*« ist verloren gegangen. Von seinen übrigen Schriften sind aber für den Musiker von ausgezeichneter Wichtigkeit: »*Fragmentum libri de iis, qui sub auditum cadunt, sive de audibilibus*«, ferner: »*Politicorum libri VIII*«, worin er die Musik als ein unerlässliches und kräftig wirkendes Erziehungsmittel mit wahrhaft goldenen Worten empfiehlt. Das 19. Problem giebt wichtige Aufschlüsse über die älteren griechischen Tonsysteme. A. starb nach einem wechselvollen Leben 322 v. Chr. zu Chalcis auf Euböa.

Aristoxenos, von Tarent, ein Peripatetiker, Schüler des Vorigen und einer der ältesten und bedeutendsten griechischen musikalischen Schriftsteller. Unter den 452 Büchern, welche er über verschiedene Gegenstände geschrieben haben soll, befanden sich auch zahlreiche und im Alterthum hochgeschätzte Schriften über Musik; doch ist uns von letzteren nur noch ein Bruchstück eines Werkes: »Ueber den Rhythmus«, herausgegeben von Morelli (Vened., 1785), und vollständig seine »Elemente der Harmonie« in drei Büchern, herausgegeben von Meursius (Leyd., 1616), erhalten. Letzteres überaus wichtige Werk existirt auch mit noch sechs anderen alten Schriftstellern über Musik in lateinischer Uebersetzung von Meibom in den »*Antiquae musicae scriptores*« (Amsterd., 1652, I. S. 1—132). Es ist zugleich das älteste Werk, welches wir über griechische Musik besitzen. In neuester Zeit hat vor Allen Rud. Westphal durch seine Schriften über griechische Musik viel zum Verständniss und zur Würdigung des A. beigetragen. A. hat übrigens auch für die praktische Musik seiner Zeit einflussreich gewirkt, indem er die vorhandene Scala von 15 Saiten noch um drei andere und die Notenbenennungen durch Hinzuthun neuer Buchstaben bereichert hat. Ueber die musikalische Secte des A., die Harmoniker, und ihre Unterscheidung von den Pythagoräern oder Canonikern s. d. Art. Harmoniker, Canoniker und Temperatur.

Arithmetische Theilung der musikalischen Verhältnisse ist eine von den drei musikalischen Rechnungsarten, der arithmetischen, harmonischen und geometrischen Theilung, vermöge deren man aus einem grösseren musikalischen Verhältnisse ein, zwei, drei oder mehr kleinere Verhältnisse schafft, welche natürlich, wieder zusammenaddirt, stets ein dem getheilten gleiches Verhältniss geben; die praktische Aufgabe dieser Rechnungsart überhaupt ist, je nach dem Unterschiede der Theilungsart eine, zwei oder mehr Mittelproportionsgrössen zu den gegebenen Verhältnissgliedern zu suchen. Da die musikalischen Rechnungsarten ihre Auffassungsweise stets an die der Saite binden, so wird jede musikalisch arithmetische Grösse durch eine Proportion ausgedrückt, deren erstes Glied grösser als das zweite ist, wenn diese Verhältnissgrösse ein aufsteigendes Intervall darstellen soll. So ist z. B. die Octave durch die Proportion 2 : 1 zu geben, und jedes andere aufsteigende Intervall, mit welchem man eine Theilung u. s. w. vornehmen will, in derselben Form. Das Schwingungsverhältniss (s. d.) eines Tones, welches sich gerade umgekehrt gestaltet, erhält man jedoch leicht aus jenem sogenannten Saitenverhältniss (s. d.) durch die Versetzung

des Verhältnisses (s. d.), welche Rechnungsart uns auch dazu dient, umgekehrt das harmonische oder Saitenverhältniss eines Tones aus dem Schwingungsverhältnisse desselben zu schaffen. — Die arithmetische Theilung insbesondere nun schafft zwar geometrisch ungleiche Verhältnisse, deren Gliederdifferenzen jedoch gleich sein müssen. Will man ein Verhältniss, dessen Glieder nur eine Differenz von einer Einheit haben, in zwei, drei oder x Theile zerlegen, so geschieht die praktische Ausführung dadurch, dass man die Glieder des gegebenen Verhältnisses mit dem entsprechenden Exponenten, d. h. mit der Zahl, welche anzeigt, in wie viel Theile man dasselbe zerlegen soll, multiplicirt; in obigen Fällen also mit zwei, drei oder x. Gehen wir nun der Deutlichkeit wegen diese Fälle einzeln durch. Hat man z. B. das Verhältniss 2 : 1, welches die Octave *C*. . . *c* darstellen mag, in zwei Theile zu zerlegen, so multiplicirt man dasselbe mit 2, wodurch man $2 : 1 \times 2 = 4 : 2$ erhält. Wenn man nun zwischen diese gefundenen Verhältnissglieder die dazwischen liegende Zahl, welche von jedem Gliede des gefundenen Verhältnisses um die Differenz des gegebenen, d. h. eine Einheit, verschieden ist, als Proportionsglied zu beiden in die Mitte setzt, also 4 : 3 : 2, so erhält man, indem man beide verbundenen Verhältnisse einzeln verzeichnet, 4 : 3 und 3 : 2, d. h., mit Worten ausgedrückt, die Quarte *C* . . . *F* und die Quinte *F* . . . *c*, die beiden durch arithmetische Theilung entstandenen Hälften des Verhältnisses 2 : 1 oder der Octave *C* . . . *c*. Machen wir nun die Probe, ob diese Theile wirklich durch Addition wieder die Octave geben, so sehen wir, da $4 : 3 + 3 : 2 = {}^4/_3 \times {}^3/_2 = 12 : 6 = 2 : 1$ ist, auch hierdurch die Richtigkeit der arithmetischen Theilung des Verhältnisses 2 : 1 klar bewiesen. Diese Theilung kann man auch in kürzerer Form ausführen, indem man die Summe der beiden Proportionsglieder halbirt und die gefundene Zahl in die Mitte des gegebenen Verhältnisses setzt. Da die gefundene Zahl stets eine Bruchzahl ist, so muss man, um den Proportionsausdruck in ganzen Zahlen zu erhalten, alle Glieder des Verhältnisses durch den Nenner des Bruches multipliciren. Soll z. B. die Ration 2 : 1 arithmetisch getheilt werden, so ist $2 + 1 = 3$ und ${}^3/_2 = 1\,{}^1/_2$; das gesuchte Verhältniss würde also sein: $2 : 1{}^1/_2 : 1 \times 2 = 4 : 3 : 2$, was, in seine Theile 4 : 3 und 3 : 2 zerlegt, dasselbe Resultat ergäbe, wie die erste Ausführung der Theilung des Verhältnisses 2 : 1, nämlich die Grössen 4 : 3 und 3 : 2 als Hälften von 2 : 1. — Will man die Octave *C* . . . *c* in drei Theile zerlegen, so würde diese Theilung folgendermaassen auszuführen sein: $2 : 1 \times 3 = 6 : 3$. Diesem Verhältniss in gleicher Weise wie oben die Mittelglieder eingefügt, giebt die arithmetische Progression 6 : 5 : 4 : 3, welche aus den einzelnen Verhältnissen 6 : 5, der Mollterz *C* . . . *Es*, 5 : 4, der Durterz *Es* . . . *G*, und 4 : 3, der Quarte *G* . . . *c*, als Theilen derselben, besteht. Auch die Addition dieser Theile giebt die Octave. — Um nun auch die Theilung eines Verhältnisses in mehre Theile praktisch vorzuführen, wollen wir hier die Theilung des grossen Ganztones 9 : 8 in die sogenannten neun Komma folgen lassen. Das Verhältniss $9 : 8 \times 9 = 81 : 72$ giebt nach Obigem die Progression 81 : 80 : 79 : 78 : 77 : 76 : 75 : 74 : 73 : 72; wonach sich die neun Komma einzeln folgendermaassen ergeben:

$$\frac{81}{80}, \frac{80}{79}, \frac{79}{78}, \frac{78}{77}, \frac{77}{76}, \frac{76}{75}, \frac{75}{74}, \frac{74}{73} \text{ und } \frac{73}{72},$$

deren Richtigkeit die Addition derselben beweist, welche am leichtesten und anschaulich klarsten durch Setzung des ersten Zählers über den letzten Nenner und Verrücken jedes anderen Zählers um eine Stelle:

$$\frac{80}{80} + \frac{79}{79} + \frac{78}{78} + \frac{77}{77} + \frac{76}{76} + \frac{75}{75} + \frac{74}{74} + \frac{73}{73} + \frac{81}{72} = \frac{81}{72} = \frac{9}{8}$$

sich darthun lässt. — Sind die Glieder eines zu theilenden Verhältnisses aber um mehr als eine Einheit differirend, so findet man auf demselben Wege, wie oben angegeben, die gewünschten Theile, nur mit dem Unterschiede, dass man, um dieselben richtig zu erhalten, den Zahlen, welche man zwischen die Glieder des gefundenen Verhältnisses setzt, dieselbe Differenz geben muss, die die beiden Glieder des gegebenen Verhältnisses hatten. Soll z. B. das Verhältniss 648 : 625 in drei Theile arithmetisch zerlegt werden, so multiplicirt man, wie oben, die Glieder desselben mit 3;

dies giebt 1944 : 1875. Die Differenz zwischen 648 und 625 = 23 wird nun von der grösseren Zahl des gefundenen Verhältnisses abgezogen und wieder von dem Reste, oder zu der kleineren Zahl des gefundenen Verhältnisses zugezählt und wieder zum Product, wodurch man die Progression: 1944 : 1921 : 1898 : 1875, oder die gesonderten Theile: 1944 : 1921, 1921 : 1898 und 1898 : 1875 des Verhältnisses 648 : 625 erhält. — Betrachten wir nun noch schliesslich die Intervalle unserer diatonischen Scala, wie sie durch arithmetische Theilung der Octave u. s. w. entstehen, so sahen wir vorher schon, dass die Octave 2 : 1 in eine Quarte 4 : 3 und eine Quinte 3 : 2 zerfiel; theilt man nun die Quinte 3 : 2 eben so, so erhält man die kleine Terz 6 : 5 und die grosse 5 : 4; ferner sind die Hälften, in die die grosse Terz 5 : 4 zerfällt, der kleine Ganzton 10 : 9 und der grosse 9 : 8, u. s. f. Die erste Theilung der Octave schafft noch ausserdem die sogenannten plagalischen Tongeschlechter, indem stets

$$C,\ D,\ E,\ \underline{F},\ G,\ A,\ B,\ c$$

die Quarte des Grundtones, der arithmetische Theilungspunkt der Octave, in diesen Tongeschlechtern der Hauptton beider Octavenhälften ist. In diesem Sinne fassten auch ältere Musiker die arithmetische Theilung der Octave auf und lehrten besonders dieselben in den Zeiten nach Guido von Arezzo, indem sie sich von dem Tetrachordbegriffe der Griechen immer noch, wenigstens der Zahl nach, nicht zu trennen vermochten: Die Octave zerfällt in zwei gleiche Tetrachorde:

$$C,\ D,\ E,\ F - F,\ G,\ A,\ B,$$

wenn man dieselbe arithmetisch theilt. — Um jedoch das eigentliche Wesen der arithmetischen Theilung ganz genau zu erfassen, besonders im Verhältniss zu den anderen musikalischen Theilungsarten, ist es nothwendig, die Artikel harmonische und geometrische Theilung der musikalischen Verhältnisse noch kennen zu lernen.

C. Billert.

Arkadier, oder **Akademie der Arkadier** (*Accademia degli Arcadi*) ist eine jener ehrwürdigen Gesellschaften von wissenschaftlichen und künstlerischen Notabilitäten, wie sie, nach Vorbild der altgriechischen und altrömischen, zuerst wieder in Italien zahlreich entstanden (s. Akademie). Speciell die A. nahmen ihren Ursprung 1690 aus einer Vereinigung von Dichtern, Tonsetzern und Freunden der schönen Wissenschaften und Künste zu Rom, welche schon früher im Palaste Corsini, der Residenz der Königin Christine von Schweden, besonders auf Anregung des Juristen Leonio, sich zu versammeln pflegten, und zwar zu dem ausgesprochenen Zwecke, zur Hebung des gesunkenen Geschmackes in den Künsten beizutragen. Namentlich wurde die Pflege der Poesie und Musik in das Auge gefasst und Vorlesungen neuer dichterischer Erzeugnisse, so wie Musikaufführungen, bildeten eine Hauptaufgabe der Gesellschaft. Jedes Mitglied erhielt einen griechischen Schäfernamen, und manches derselben ist mit diesem bekannter geworden als mit seinem eigentlichen. Die Versammlungen wurden lange Zeit hindurch im Freien gehalten und waren stets sehr zahlreich, da sich Viele beeiferten, in diesen hochgeachteten Verein aufgenommen zu werden. Der erste Präsident war Crescimbeni, welcher auch eine Sammlung von Gedichten der A. und Lebensbeschreibungen verschiedener Mitglieder herausgegeben hat. Nach dem Muster der Hauptgesellschaft wurden auch zu Bologna, Ferrara, Pisa, Siena, Venedig und anderwärts Nebengesellschaften zu gleichem Zwecke und unter gleichem Namen gestiftet. Seit 1726 bis auf den heutigen Tag versammeln sich die A., deren Mitglieder den Titel Professoren führen, an Donnerstagen Sommers auf dem Janiculus im sogenannten Parrhasischen Haine (*bosco parrasio*), Winters im Archiv (*Serbatojo* genannt) in der Strasse *in Arcione;* an Festtagen und zu Aufführungen im Capitol. In neuester Zeit hat sich die Gesellschaft durch wiederholte grosse Aufführungen von Haydn's »Schöpfung« auf dem Capitol am 17. und 31. März 1869, deren letzterer der Papst beiwohnte, auch im Auslande in ehrenvolle Erinnerung gebracht. Sie giebt übrigens auch eine Monatsschrift, das »*Giornale arcadico*« (jährlich vier Bände) heraus, welches oft gute bibliographische und antiquarische Aufsätze enthält.

Arkadische Dionysien waren bei den Römern nach griechischem Muster veranstaltete und mit Vorliebe gepflegte Feste, bei denen ausschliesslich Knaben und Jünglinge auf der Schaubühne erschienen und mit Musik und Tanz begleitete Stücke aufführten.

Armarius (latein.) heisst in den römisch-katholischen Klöstern der Vorsänger beim Kirchengesange, zu dessen Functionen ausserdem noch die Aufbewahrung der Kirchenbücher und anderer der Kirche zugehörender Gegenstände gehört.

Armbrust, Georg Heinrich Friedrich August, geboren am 17. März 1818 in Harburg, kam, 15 Jahre alt, nach Hamburg und studirte daselbst mit Fleiss und gutem Erfolge bei J. F. Schwencke Orgel- und bei J. Schmitt Klavierspiel. Im J. 1851 wurde er Organist an der Petrikirche und trat bald darauf auch als Dirigent an die Spitze des neugegründeten Hamburger Bach-Vereins, welche beide Aemter er gewissenhaft und, von redlichstem Eifer beseelt, bis zu seinem Tode, am 9. Mai 1869, verwaltete. Er war auch ein gediegener Klaviercomponist, jedoch ist nur Weniges von ihm im Druck erschienen.

Armeeposaune, ein im J. 1867 von Wenzel Červený (spr. Tscherweny) in Königgrätz erfundenes und von Kaiser Franz Joseph I. mit der goldenen Medaille ausgezeichnetes Messing-Blasinstrument, welches, in *B* gestimmt, das Contra-*B* zum Grundtone hat. M–s.

Armer la clef (franz.), ein Gallicismus, wörtlich übersetzt: den Schlüssel bewaffnen, heisst bei den Franzosen die für das Tonstück erforderliche Vorzeichnung von Kreuzen oder Been zu dem Schlüssel setzen, seltener: in die einzelnen Notensysteme Kreuze oder Bee einschreiben.

Armgeige, *Viola da braccia*, Bratsche, s. Viola.

Armingaud, Jules, geboren zu Bayonne am 3. Mai 1820, wurde in seiner Vaterstadt bereits so tüchtig im Violinspiel ausgebildet, dass er 1839 auf dem Pariser Conservatorium, als zu weit vorgeschritten, keine Aufnahme fand. Seitdem gehört er zu den besten Violinisten in Paris und ist erster Geiger im Orchester der Grossen Oper. Ausserdem steht er seit 16 Jahren an der Spitze einer berühmt gewordenen Quartett-Gesellschaft, welche sich die liebevolle Pflege und Verbreitung namentlich der letzten Quartettschöpfungen Beethoven's zur Hauptaufgabe gemacht hat. Im J. 1855 unternahm dieser würdige Verein eine Kunstreise nach Deutschland, welche sich bis nach Berlin erstreckte, und erregte durch sein vorzügliches Zusammenspiel und durch das feine Verständniss für diese selten vollkommen gehörten Werke grosses Aufsehen. Von A. selbst sind in Paris Violincompositionen im brillanten Style im Druck erschienen.

Armonia (ital.), Zusammenklang, s. Harmonie.

Armonico oder **Armonioso** (ital.), übereinstimmend, wohlklingend, harmonisch.

Armonie, ein Instrument, dessen sich die Menetriers (s. d.) im 12. und 13. Jahrhundert bedient, dessen Beschaffenheit uns aber nicht mehr bekannt ist. Vermuthlich war es eine Art Dudelsack.

Armsdorff, Andreas, geboren zu Mühlberg bei Gotha am 9. September 1670, wirkte als Organist an mehreren Kirchen Erfurts, zuletzt an der Kaufmannskirche daselbst, in welcher Stellung er bereits am 31. Decbr. 1699 starb. Er hat eine grosse Zahl sehr gelungener Kirchen- und Kammer- (vorzüglich Klavier-) Compositionen hinterlassen, von denen aber nur sehr wenige, und zwar A. A. chiffrirt, im Druck erschienen sind.

Arnaud, Abbé François, ein bedeutender musikalischer Schriftsteller des 18. Jahrhunderts, welcher sich um Förderung der grossen Bestrebungen Gluck's namentlich verdient gemacht hat. Er wurde am 27. Juli 1721 zu Aubignan bei Carpentras, unweit Avignon, geboren, kam als Cantor und Bibliothekar des Grafen von Provence nach Paris und wurde daselbst Mitglied der französischen Akademie der Wissenschaften und schönen Künste. Als gewandter Redner, wie als geistreicher Schriftsteller hat er sich vielfach ausgezeichnet und war ein kühner und scharfer Vorkämpfer der Gluck'schen Opernreformation gegenüber den Piccinisten, welche er in Journalartikeln und Brochüren mit überlegener Dialektik angriff. An grösseren Schriften schrieb er:

»*Lettre sur la musique à Mr. le comte de Caylus*« (Paris, 1754), »*Réflexions sur la musique en général, et sur la musique française en particulier*« und »*Essai sur le mélodrame ou drame lyrique*«. Er starb zu Paris am 2. Decbr. 1784.

Arnaud, Jean Etienne Guillaume, ein französischer Componist von Romanzen und Chansons, wurde am 16. März 1807 zu Marseille geboren, kam 1825 nach Paris und auf das Conservatorium, wo er in der Gesangclasse Plantade's Aufnahme fand. Da seine Stimme angenehm, aber für die Bühne zu schwach war, so habilitirte er sich als Gesanglehrer und schrieb eine grosse Anzahl von Romanzen, welche sehr beliebt und zum Theil populär wurden, ohne dass sie einen tieferen Werth in Anspruch nehmen konnten. Von denselben hat namentlich die Romanze »*Les yeux bleues*« (»Zwei Aeuglein so blau«) auch in Deutschland und England sehr grosses Glück gemacht und ausserordentliche Verbreitung gefunden.

Arnaut. Dieses Namens existiren mehrere Trobadors, von denen wir die berühmtesten hier aufführen. Arnaut von Carcasses, einer der bedeutendsten Novellendichter in provençalischer Mundart, gehört, wie sich einmal aus seiner Sprache und Darstellungsart, dann auch aus der von ihm hauptsächlich bearbeiteten Art der Poesie schliessen lässt, der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts an. Die Novelle, stets ein Product feinerer Culturepochen, scheint auch bei den Trobadors erst in späterer Zeit zu bedeutender Entwickelung gelangt zu sein, wenigstens sind die hervorragendsten Dichter in diesem Genre, wie besonders Raimon Vidal aus Bezaudun (s. d.), über deren Lebenszeit wir genauere Nachrichten haben, nicht vor das Ende des 13. und den Anfang des 14. Jahrhunderts zu setzen. Ueber das Leben unseres A. fehlen uns nähere Ueberlieferungen, auch von seinen Dichtungen ist nur eine Novelle, die »*Novas de papagay*«, erhalten. Dieselbe ist jedoch für die ganze Auffassungs- und Darstellungsweise südfranzösischen Lebens zu charakteristisch, als dass wir uns eine kurze Skizzirung des Inhaltes zur Beleuchtung aller ähnlichen Erzeugnisse der Trobadorpoesie versagen könnten. Die Fabel unserer Novelle handelt (man möchte bei einer alten wie modernen französischen Erzählung fast sagen) natürlich von der Liebe eines Cavaliers Antiphanor zu einer verheiratheten Frau. Dieser ist glücklich genug, in seinem klugen redenden Papagei einen treuen Boten zu finden, welchen er an die Geliebte entsendet. Der Vogel findet die Dame in einem von Mauern und Thürmen umfassten Lustgarten; er überbringt die zarte Liebeswerbung seines Herrn, und weiss die Verdienste desselben an Tapferkeit und vornehmer Herkunft in das günstigste Licht zu stellen. Die edle Frau ist über die Sendung zunächst einigermaassen erstaunt, doch gefällt ihr der kluge Vogel und sie antwortet ihm freundlich. Auf eine Liebschaft mit Ritter Antiphanor will sie sich jedoch durchaus nicht einlassen, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil sie einem anderen Manne, nämlich ihrem Gemahl, mit Leib und Seele ergeben ist. Auf diesen Einwand jedoch scheint der Papagei nur gewartet zu haben. Mit den schlagendsten Argumenten der Trobadorlogik weist er ihr nach, wie es die Pflicht jeder wackeren Dame sei, ihren Gatten zu achten und zu lieben, »aber — fährt er fort — nebenbei müsst Ihr im Geheimen dem Buhlen, der sich aus Liebe für Euch verzehrt, freundliches Gehör geben«. Fernere Bedenken der Dame, einen Treubruch an ihrem Gemahl zu begehen, weiss der beredte Vogel durch die Beispiele berühmter Liebespaare, wie Tristans und Isoldes, Pyramus und Thysbes, zu beschwichtigen; der Erfolg ist, dass die von solchem Uebermaass der Gründe bedrängte Tugend nachgiebt und der Papagei mit einem goldenen Ringlein und der Gewährung eines Rendez-vous zu seinem glücklichen Herrn zurückfliegt. Die Frage bleibt nur, wie dieses letztere in dem umfriedeten, Tag und Nacht von Wächtern umlauerten Garten zu ermöglichen sei. Aber auch hier weiss der kluge Vogel Rath. Er will den Wachthurm durch griechisches Feuer in Brand stecken, und in der so entstandenen Verwirrung soll der Ritter dem Vollbesitze seines Glückes zueilen. Dieser gefährliche Anschlag gelingt aufs Beste, und nachdem der getreue Vogel noch durch rechtzeitige Ermunterung aus den Armen der Liebe seinen Ritter vor drohender Entdeckung bewahrt hat, schliesst der Dichter mit der Moral, dass Ehemänner sehr im Unrechte wären, wenn sie ihre Frauen durch strenge Ueberwachung vor Untreue behüten wollten. — Die Novelle ist, nochmals sei es gesagt, nicht nur durch Feinheit

der Darstellung, sondern auch besonders dadurch culturhistorisch werthvoll, dass sie uns die mittelalterlich südfranzösische Auffassung der Liebe und ehelichen Treue durch den Mund des Papagei's in naivster Weise darlegt, eine Auffassung, die, man muss es gestehen, mit geringen Modificationen in der Literatur unserer linksrheinischen Nachbarn bis in die neueste Zeit heimisch geblieben ist. — Arnaut Daniel, einer der hervorragendsten Trobadors, war ein vornehmer Ritter von dem Schlosse Ribeyrac in Perigord. In seiner Jugend lag er eifrig der Pflege der Wissenschaften ob, welche er jedoch bald mit der heiteren Kunst der Lieder vertauschte. Nichtsdestoweniger mochte ihn die gelehrte Erziehung seiner früheren Tage vorzüglich dazu veranlassen, an die Spitze einer hervorragenden Richtung provençalischer Liedbildung zu treten, welche wegen ihrer bedeutenden Vertreter und ihrer hervorragenden Eigenthümlichkeiten wohl eine etwas eingehendere Besprechung verdienen möchte. Es ist dies die Manier des schweren und dunklen Dichtens, eine Manier, der man zunächst und vorzüglich durch die Einführung selten vorkommender und eigenthümlich klingender Wörter in den Versschluss zu huldigen trachtete. Natürlich war dieser Gebrauch der »*rims cars*«, der »schweren Reime«, bei der üblichen Reimhäufung in den provençalischen Canzonen durchaus nicht leicht, und schon ältere Dichter, wie vorzüglich Marcabrun, hatten in der virtuosen Behandlung derselben ihren grössten Ruhm gesucht. A. endlich hat diese an sich schon höchst bedenkliche Manier bis zur äussersten Consequenz durchgeführt, und ausserdem auch den Gedankeninhalt seiner Gedichte durch dunkle Wendungen, sonderbare, oft aus der alten Mythologie geschöpfte Gleichnisse und Aehnliches möglichst unzugänglich zu machen gesucht. Mit Recht konnte desshalb sein Biograph behaupten, dass seine Bilder schwer zu verstehen und zu erlernen seien, ein Vorwurf, den der satyrische Mönch von Montaudon drastischer mit den Worten ausdrückt: »Arnaut Daniel hat in seinem Leben Nichts gesungen, als ein paar verrückte Lieder, die Niemand verstehen kann«. A. selbst sucht sein dunkles, trübes Singen mit der Grausamkeit seiner Geliebten zu entschuldigen, und konnte jedenfalls für diese allerdings nicht vereinzelt dastehende Opposition durch das reichlichste Lob von anderer Seite sich entschädigt halten. Schon den Zeitgenossen galt er als hervorragende Zierde der Liedkunst, und dass er noch zu Petrarca's Zeit in Italien hochgeschätzt wurde, beweist die Stelle im »*Trionfo d'amore*« dieses Dichters, wo er A. den »grossen Meister der Liebe« nennt, »welcher seinem Lande durch neue und schöne Rede zur Ehre gereichet«. Auch Dante räumt ihm in seinem göttlichen Gedichte den ersten Platz unter allen Trobadors ein, und sagt, er habe in Liebesgedichten und Romanzen alle anderen übertroffen (*Purg. XXVI,* 118). Von diesen letzteren ist uns leider Nichts erhalten, nur aus einer späteren Ueberlieferung erfahren wir, dass auch A. die beliebten Romanstoffe von Lancelot und von Rinaldo bearbeitet haben soll. Ueber das Leben des Dichters ist ausser dem Gesagten wenig bekannt geworden. Er liebte eine vornehme Dame aus der Gascogne, die Gattin des Herrn Wilhelm von Bouville, ohne jedoch Erhörung zu finden; ihr sind seine Lieder geweiht. Am Ende seines Lebens soll er ins Kloster gegangen sein. Wir wollen zum Schluss einer witzigen kleinen Anecdote gedenken, welche uns den Charakter A.'s in einem, nach seiner ernsten Lebensanschauung kaum zu erwartenden heiteren Lichte zeigt und zugleich über seine ungefähre Lebenszeit erwünschten Aufschluss giebt. Arnaut Daniel, heisst es, war einst am Hofe König Richards von England (1189 bis 1199), mit dem ihn treue Freundschaft verband. Hier rühmte sich ein Spielmann, mit noch schwereren Reimen dichten zu können als A. Es kam eine Wette zu Stande und beide Dichter gaben ihre Rosse als Pfand in den Gewahrsam des Königs. Die Frist für die Fertigung der Gedichte war auf zehn Tage gesetzt. A. hatte durchaus keine Lust, an die Arbeit zu gehen, dagegen verfasste der Spielmann seine Canzone mit Leichtigkeit und übte sie jede Nacht, um sie besser seinem Gedächtnisse einzuprägen. A., dessen Gemach unmittelbar neben dem des Spielmannes gelegen war, hörte diese nächtlichen Exercitien und merkte sich gleichfalls Worte und Melodie jenes Liedes. Als daher der Spielmann ihn fragen liess, ob er fertig sei, antwortete er, schon seit drei Tagen, obwohl er noch keine Zeile gemacht hatte. Beide wurden vor den König geführt, und A. begann nun die Canzone des Spielmanns zu dessen grössten Entsetzen wörtlich

herzusingen. Vergeblich bemühte sich jener, seine Autorrechte bei den Zuhörern geltend zu machen, bis A. den Scherz enthüllte und sich die Sache in allgemeine Heiterkeit auflöste. Reiche Geschenke des Königs belohnten beide Dichter. — Von A.'s Liedern sind uns siebenzehn erhalten, darunter eine jener von Dante (in dem Buche »*De vulgari eloquentia*«) gepriesenen und nachgeahmten Sestinen, deren Erfinder unser Dichter war. — Arnaut von Maruelh von Pehraric, im Gegensatze zu Arnaut Daniel »der minder berühmte Arnaut« genannt, war gleich diesem aus Perigord gebürtig. Als Sohn bedürftiger Eltern suchte er sein Leben zuerst mit dem Schreiberhandwerk zu fristen. Da sich dieses für seinen Unterhalt jedoch nicht ausgiebig genug erwies, zog er als Dichter in die Welt und begab sich zunächst an den Hof Roger's II. Taillefer, Vicegrafen von Beziers, dessen Gattin Adalasia er seine Dienste und Lieder weihte. Sein freundlich einnehmendes Wesen, so wie seine Kunst liessen ihn bald die Huld der Dame erwerben. Eine unvorsichtige Aeusserung jedoch über die ihm bezeugte Gunst, so wie wahrscheinlich noch mehr die Ankunft eines gefährlichen Rivalen, des geistreichen Königs Alfons II. von Aragon, bewogen die Dame, A. zu verabschieden und von ihrem Hofe zu verbannen. Er begab sich zu seinem Gönner, dem Grafen Wilhelm VIII. von Montpellier, und beklagte die Untreue der Geliebten in traurigen Liedern. Sein Tod fällt wahrscheinlich vor das Jahr 1200. Von seinen Liedern sind uns einige zwanzig erhalten, ausserdem mehrere Liebesbriefe und ein sogenanntes »*ensenhamen*«, ein Lehrgedicht, in welchem er die verschiedenen Stände, Ritter, Geistliche und Bürger, schildert und die guten Eigenschaften der letzteren besonders hervorhebt. Franz Hüffer.

Arndt, Friedrich Hermann, königl. württembergischer Sänger und Hofschauspieler, wurde am 6. Oct. 1814 zu Löwen in Schlesien geboren und von seinen Eltern für die Theologie bestimmt. Unüberwindliche Neigung trieb ihn jedoch zur Bühne, welcher er sich zuerst als Schauspieler, dann aber, von Raphael und Hauser zu einem tüchtigen Baritonisten ausgebildet, auch als sehr geschätzter Sänger widmete. Seit 1840 sang er mit grossem Beifall an den Theatern zu Königsberg, Köln, Hannover, Hamburg u. s. w. und wurde 1842 in Stuttgart engagirt, wo er lange Zeit hindurch sehr ehrenvoll seine beiden dramatischen Fächer ausfüllte. In der Oper waren seine Hauptrollen der Don Juan, Simeon in Méhul's »Joseph«, Zampa, der Jäger in Kreutzer's »Nachtlager« und der Templer in Marschner's »Templer und Jüdin«.

Arne, Thomas Augustin, einer der grössten Componisten unter den Engländern, wurde im J. 1710 zu London als Sohn eines Tapezierers geboren und erhielt seine erste Bildung im Eton-College. Für die Rechtsgelehrsamkeit bestimmt, folgte er, gegen den Willen seines Vaters, der grösseren Neigung zur Tonkunst, welcher er bereits als Gymnasiast viele Nächte geopfert hatte, um sich auf Spinett und Flöte unbehindert üben zu können. Er arbeitete zwar eine längere Zeit bei einem Advocaten, trieb aber dabei immer Musik, studirte Composition und bildete durch Corelli's Conzerte und Händel's Ouvertüren sein Violinspiel. Endlich musste sein Vater dem unbeugsamen Willen des Sohnes nachgeben und denselben gänzlich der Musik überlassen, und der Eifer desselben brachte bald auch seine Schwester und einen jüngeren Bruder dahin, sich von ihm im Gesange unterrichten zu lassen. Für die Erstere schrieb er auch eine Partie in seiner ersten Oper »*Rosamond*«, Text von Addison, welche zuerst 1733 gegeben wurde und grossen Beifall erhielt. Darauf folgte die komische Operette »*Tom Thumb, or the opera of operas*«. Noch eigenthümlicher und ausgebildeter erschien sein Styl im »*Comus*«, 1738, in dem er jedoch zugleich englische und schottische Nationalmelodien theils einfügte, theils nachbildete, in deutscher, so wie in italienischer Schreibweise mit gleicher Gewandtheit arbeitete und sich überhaupt bemüht zeigte, das Wohlgefallen des Publicums im Sturme zu erobern. Wenngleich von organischer Einheit und demnach von hohem künstlerischen Werthe in einem solchen Werke nicht die Rede sein kann und es von vielen Engländern, theils aus Pietät für den Dichter Milton, theils um Händel Opposition zu machen, überschätzt wurde, so darf doch nicht übersehen werden, dass dadurch der Geschmack des englischen Publicums bedeutend erweitert wurde und die einseitige Plünderung Purcell's und Händel's einigermaassen aufhörte. Im J. 1740 heirathete er die vortreffliche, in

der italienischen Schule von Geminiani gebildete Sängerin Cäcilie Young und ging mit ihr 1742 zu Conzerten nach Irland, wo Beide sehr ehrenvoll aufgenommen wurden. Nach zwei Jahren wurde er als Componist, seine Gattin als Sängerin bei dem Drurylanetheater in London angestellt. Für die Conzerte in Vauxhall schrieb er seit 1745 viele kleine Gesangstücke, als *Ballads, Dialogues, Duetts, Trios* u. s. w., welche ein beispielloses Aufsehen und Glück machten; besonders wurde ein kleiner Dialog, »*Colin and Phoebe*«, während dreier Monate Abend für Abend wiederholt. Von der Universität zu Oxford erhielt er den Titel als Doctor der Philosophie. Nachdem er noch zwei Oratorien, welche aber den Händel'schen gegenüber von verschwindendem Werthe sind, und einige Opern, z. B. »*Eliza*«, componirt hatte, versuchte er sich auch mit einer Composition im italienischen Bravourstyl, nämlich Metastasio's »*Artaserse*«, und auch diese gefiel, wiewohl sie einen Rückschritt in seiner Schreibweise bezeichnet, da sein grosses Talent mehr für das Einfache, Liebliche, Sanfte und Idyllische, als für das Heroische und Erhabene, geeignet war. Ausserdem componirte er mehrere Gesänge in Shakespeare's Dramen und andere Instrumentalstücke. Im Ganzen hat er 30, theils ernste, theils komische Opern geschrieben. A. ist übrigens auch der Componist der englischen Volkshymne »*Rule Britannia*«. Zur Erinnerungsfeier König Georgs I., gestorben am 22. Juni 1727, und zum Geburtsfest der Prinzessin Sophie Charlotte von Braunschweig hatte nämlich James Thomson, der Dichter der »Jahreszeiten«, eine sogenannte »Masque« (Festcantate), »Alfred« betitelt, gedichtet, die A. in Musik gesetzt hatte. In diesem Werke, sonst überwiegend lieblichen und idyllischen Charakters, wie er ja dem Componisten so ganz besonders zusagte, befand sich auch jene dichterisch vortreffliche und schwungvolle Hymne, welche die alte britische Freiheit besingt und England die Herrschaft der Meere prophezeit; in ihr hatte sich A. in Kraft und Schwung mit Glück seinem früheren Vorbild Händel zu nähern gesucht. Diese Cantate kam am 1. Aug. 1740 in den Gärten von Cliefden House zur Aufführung, blieb aber auf die Hofkreise beschränkt. Im J. 1751 liess A., da Thomson inzwischen 1748 gestorben war, die Dichtung von David Mallet umarbeiten und am Drurylanetheater aufführen. Das unverändert gebliebene »*Rule Britannia*« fand sofort Eingang im Publicum, wurde enthusiastisch aufgenommen und ist seitdem englisches Nationallied geblieben. A. selbst starb am 5. März 1778 in seiner Vaterstadt, wo er fast ununterbrochen gelebt und gewirkt hatte. Seine bereits erwähnte, von ihm mit ausgebildete Schwester war die berühmte Sängerin Cibber (s. d.). Sein Sohn, Michael A., geboren 1741 zu London, war gleichfalls Operncomponist. Er war 1794 in London als Musikdirector und Componist angestellt, hat es aber nie zu hervorragender Bedeutung bringen können. Seine besten Opern sind »*Cymon*« (1767) und »*Choice of Harlequin*«. Er starb (nach Fétis) um 1806 zu London in sehr zurückgekommenen Vermögensverhältnissen, da er bei alchymistischen Versuchen Alles zugesetzt hatte.

Arnim, Elisabeth von, gewöhnlich Bettina genannt, Schwester des Dichters Clemens Brentano, wurde am 4. April 1785 zu Frankfurt a. M. geboren. Zwar hauptsächlich Schriftstellerin, versuchte sie sich in der Composition und schrieb auch über Musik. Von 1810 bis 1812 war sie auch mitwirkendes Mitglied der Singakademie in Berlin gewesen. Sie starb am 20. Januar 1859 zu Berlin. Ihr Gatte, der bekannte Dichter Ludwig Achim von Arnim, geboren zu Berlin am 26. Januar 1781, gestorben am 21. Januar 1831, hat ebenfalls über Musik geschrieben, so über »Volkslieder« in der »Berl. mus. Ztg.« von 1805 Nr. 20—23, 26.

Arnold, Friedrich Wilhelm, Doctor der Philosophie und Schriftsteller, geboren 1810 zu Heilbronn, machte unter Leitung seines Vaters, eines trefflichen Tonkünstlers, gründliche Musikstudien. Er hat viele ästhetische, kritische und historische Aufsätze über Musik geliefert, die sich in verschiedenen Journalen und Zeitschriften finden.

Arnold, Georg, geboren zu Weldsberg, war um die Mitte des 17. Jahrhunderts Hoforganist des Bischofs von Bamberg und zeichnete sich als Componist melodischer Gesangstücke kirchlichen und weltlichen Styls unter seinen Zeitgenossen aus.

Arnold, Johann Gottfried, der Sohn eines musikalisch gebildeten Schulmeisters, wurde am 15. Februar 1773 zu Niedernhall bei Oehringen im Hohenloheschen geboren. Von Hause aus bereits musikalisch vorbereitet, kam er als Lehrling nach Künzelsau zu dem dortigen Stadtmusicus und warf sich mit besonderer Vorliebe auf das Violoncell. Bernhard Romberg lernte den strebsamen jungen Musiker kennen und schätzen und verschaffte ihm 1798 eine Anstellung als Violoncellist beim Stadttheater zu Frankfurt a. M. Seitdem war er ein fruchtbarer Componist und fleissiger Bearbeiter von Arrangements. Classischen Werth hat sein Conzert für zwei Flöten (Bonn, Simrock), und von seinen Violoncellcompositionen waren seine gediegenen Solos, Duos und Terzette mit gutem Grund beliebt. Leider starb er in der erwähnten Anstellung schon in dem thatkräftigen Alter von 33 Jahren, am 26. Juli 1806, an einer Lungenkrankheit.

Arnold, Karl, der Sohn des Vorigen, wurde am 6. Mai 1794 zu Neuenkirchen bei Mergentheim geboren und kam schon im zweiten Lebensjahre mit seinem trefflichen Vater, der ihn auch frühzeitig in der Musik unterrichtete, nach Frankfurt a. M. Schon im J. 1804 konnte er wohl vorbereitet in einem Conzerte als Klavierspieler auftreten und grossen Beifall erringen. Nach dem Tode seines Vaters nahmen sich Freunde desselben der musikalischen Erziehung des talentvollen Knaben an; er wurde nach Offenbach in eine Erziehungsanstalt gethan, wo er neben einer guten Schulbildung einen sehr gründlichen Musikunterricht genoss, da er im Klavierspiel Hoffmann und Aloys Schmitt und in der Composition Vollweiler und Joh. Ant. André (1812 bis 1815) zu Lehrern hatte. Nach Vollendung seiner musikalischen Studien begab er sich auf Kunstreisen nach Leipzig, Berlin, Wien, Warschau und Krakau und wurde überall als ein in seltener Weise fingerfertiger Pianist bewundert. Ueber Berlin wandte er sich im December 1819 nach St. Petersburg, wo er sich als Musiklehrer niederliess und bald überaus gesucht und glänzend belohnt war. Im J. 1820 verheirathete er sich auf einer Besuchsreise in Berlin mit Henriette Kisting, der Tochter des dortigen rühmlichst bekannten Pianofortefabrikanten, welche von der Hofopernsängerin Schmalz vortrefflich ausgebildet worden war. Mit dieser gab er auf der Rückreise nach St. Petersburg in Warschau, Wilna und Riga Conzerte mit in jeder Hinsicht glänzendem Erfolge. Obgleich sich A.'s Verhältnisse in der russischen Residenz überaus günstig gestalteten, nöthigten ihn die ungünstigen Einflüsse des Klimas auf seine junge Gattin, im J. 1824 nach Berlin zurückzukehren und sich dort seinen Wirkungskreis als Klavierlehrer, Virtuose und Componist zu begründen. Er hatte schon früher Klaviercompositionen veröffentlicht; jetzt folgte eine grössere Reihe, unter ihnen ein Conzert mit Orchester, auf anderem Gebiete ein Quartett und ein Sextett für Streichinstrumente, so wie ein- und mehrstimmige Lieder. Als Componist zeigte er einen verfeinerten musikalischen Geschmack und technische Routine, aber es mangelte ihm im Ganzen an Eigenthümlichkeit der Erfindung. Sein Hauptwerk war die dreiactige Oper »Irene«, Text von Rellstab, welche zur Geburtstagsfeier des Kronprinzen, am 15. Oct. 1832, im königl. Opernhause zu Berlin aufgeführt wurde, aber wegen mangelnden genügenden Erfolges nach der dritten Aufführung bereits von der Bühne verschwand. Nach einem elfjährigen Aufenthalte in Berlin wurde A. als Musikdirector nach Münster, später von dort nach Christiania in Norwegen berufen, wo er seit 1849 als Musikdirector der dortigen philharmonischen Gesellschaft und als Organist an der Hauptkirche wirkt. Ein Sohn von ihm, ebenfalls Karl Arnold mit Namen, geboren 1820 in St. Petersburg, widmete sich dem Lieblingsinstrumente seines Grossvaters, dem Violoncell, und wurde darauf von Max Bohrer unterrichtet. Derselbe lebt als Violoncellist der königl. Kapelle in Stockholm.

Arnold, Ignaz Ferdinand, Doctor der Rechte, geboren zu Erfurt 1779 und gestorben 1812. Er war ein geistvoller, allerdings etwas überschwänglicher Musikschriftsteller, wie, trotz des liebevollen Eingehens in den Gegenstand, seine anonym erschienene »Gallerie der berühmtesten Tonkünstler des 18. und 19. Jahrhunderts« (Erfurt, 1809, 2. Aufl. 1816) beweist. Von ihm erschien ausserdem ein schätzenswerthes Buch unter dem Titel »Der angehende Musikdirector, oder die Kunst ein Orchester zu bilden«.

Arnold, Samuel, Doctor der Musik, königl. Hofcomponist und Organist zu London, ein Nachfolger und Verehrer (aber kein Schüler) des grossen Händel. Er soll, nach Gerber, 1739 in Deutschland (nach Fétis jedoch am 10. August 1740 und nicht in Deutschland) geboren sein. Im J. 1762 trat er zuerst als Componist öffentlich auf und zwar mit einer dramatischen Composition, dann 1764 mit einer zweiten »*The maid of the mill*« und 1767 endlich mit dem Oratorium »*The cure of Saul*«, welches ihm die begeisterten Lobsprüche des Publicums eintrug. Die Engländer zählen ihn seitdem zu ihren grössten Berühmtheiten; den überschwänglichen Erhebungen, welche ihm seine Biographen ertheilen, gegenüber erscheint er als ein zwar gründlicher, aber eben so trockener Componist, bei dem man es nicht begreift, wie sein halbes Hundert Opern und Intermezzi damals solches Glück machen konnten. Jedenfalls sind seine Kirchenstücke und sieben Oratorien (ausser dem genannten »Abimelech«, »Der verlorene Sohn« u. s. w.), werthvoller als jene dramatischen Compositionen. Einen Namen für alle Zeiten erwarb er sich durch die Besorgung der splendiden Ausgabe von Händel's Werken, welche unter den Auspicien des Königs von England 1786 in Klavierauszügen (36 Foliobände) erschien; sie ist prachtvoll ausgestattet, jedoch nicht frei von Fehlern. Auch als Dirigent genoss A. eines ausgezeichneten Rufes; er leitete u. A. die 1784 gestifteten grossen Musikaufführungen zu Ehren Händel's. A. starb am 12. Octbr. 1802 und wurde mit ausgesuchten Ehren in der Westminsterabtei bestattet.

Arnold, Youriij von, geboren den 1. Novbr. 1811 in St. Petersburg, zeigte schon im Knabenalter glückliche Anlagen für Musik und Poesie. Sein Vater, ein russischer Staatsrath, bestimmte ihn jedoch für die diplomatische Laufbahn. Gleichwohl beschäftigte sich A. als Student der Rechte 1828 bis 1830 eingehend mit mineralogischen Studien. Im J. 1831 trat er als Fahnenjunker in ein russisches Kürassierregiment ein und wurde nach dem polnischen Feldzuge mit dem St. Georgenkreuze belohnt. Im Jahre 1838, nachdem er als Offizier seinen Abschied genommen hatte, trat er in den Staatsdienst. Da aber nun die Liebe zur Musik mit unwiderstehlicher Macht erwachte, so musste er in den Nachtstunden die versäumten Studien nachholen. Bei Joh. Leop. Fuchs erlernte er in acht Monaten den homophonen Satz und die Anfangsgründe des Contrapunkts und begann eine russische Oper »Die Zigeunerin«. Im J. 1859 erhielt er den Preis der Philharmonischen Gesellschaft zu St. Petersburg für die von ihm eingelieferte beste Composition einer Ballade. Nach und nach entstanden noch zwei Opern, eine Ouvertüre zu »Boris Godunow«, mehrere Balladen, vierstimmige Gesänge, ein oratorischer Psalm und über hundert Lieder. Ausserdem hielt A. in Moskau und St. Petersburg öffentliche Vorträge über Geschichte der Musik und musikalische Theorie auf akustischen Grundlagen. Auch als musikalischer Kritiker machte er sich durch zahlreiche Journalartikel in seinem Vaterlande vortheilhaft bekannt. Im Juni 1863 siedelte er nach Leipzig über, wurde Mitarbeiter der »Neuen Zeitschrift für Musik« und gründete 1868 ein eigenes Organ der sogenannten Neudeutschen Schule unter dem Namen »Allgemeine neue Zeitschrift für Theater und Musik« —, welches sich jedoch seiner extremen Tendenz wegen nicht halten konnte, eben so, wie A. durch seinen Fanatismus für die neueste Richtung und durch seine rücksichtslose Leidenschaftlichkeit gegen Andersdenkende sich in letzter Zeit mehr Gegner als Freunde schuf.

Arnold von Bruck, meist in Pruk, Prug und Bruch corrumpirt, s. Bruck, Arnold von.

Arnold von Flandern (*Arnoldus Flandrus*), ein niederländischer Tonsetzer, welcher um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts lebte. Er war Camaldulensermönch und Organist seines Klosters zu Tolmezzo im Friaul. Motetten, Messen und Madrigale von ihm erschienen theils zu Dillingen, theils zu Venedig. Er ist nicht, wie dies oft geschehen, mit Arnold von Bruck (s. Bruck) zu verwechseln, welcher Letztere schon 1536 gestorben ist.

Arnoni, Guglielmo, ein italienischer Kirchencomponist, welcher 1564 zu Bergamo geboren und um 1580 Organist an der Kathedrale zu Mailand war. Er starb zu Anfang des 17. Jahrhunderts. Von ihm: Vier- bis achtstimmige Magnificats (Mailand, 1595) und eine Sammlung von Madrigalen (Venedig, 1600). Auch in ver-

schiedenen Sammelwerken des 17. Jahrhunderts finden sich Arbeiten A.'s, so in Schad's »*Promptuarium musicum*«, Bonometti's »*Parnassus musicus*« u. s. w.

Arnould, Sophie, eine in den Annalen der Galanterie und des Witzes berühmte Schauspielerin und Sängerin, wurde am 14. Februar 1744 zu Paris geboren und zwar in demselben Zimmer, in welchem der Admiral Coligny in der Bartholomäusnacht sein tragisches Ende fand. Die Natur hatte sie mit einem sehr empfänglichen Geiste, einem weichen Herzen, einer reizenden Stimme und sehr schönen Augen begabt. Ihr Vater, Besitzer eines der Pariser *Hôtels garnis*, konnte ihr eine glänzende Erziehung geben. Ein Zufall brachte sie zur Bühne. Die Prinzessin von Modena hatte sie im Kloster *Val-de-Grâce* die Abendmesse singen hören und, hingerissen von ihrer schönen Stimme, den Intendanten der königl. Kapelle auf sie aufmerksam gemacht, welcher sie gegen den Willen ihrer Mutter überredete, in die Kapelle zu treten und bei der berühmten Clairon sich in der Action, bei Mlle. Tel sich im Gesange ausbilden zu lassen. Als Frau von Pompadour sie zum ersten Male sah und singen hörte, rief sie aus: »Aus solchen Talenten kann eine Prinzessin werden!« Am 15. Decbr. 1757 debütirte sie an der Grossen Oper mit glänzendem Erfolge und blieb von da an bis zum J. 1778, wo sie sich von der Bühne zurückzog, die bewunderte Königin dieses Theaters. Ausser in anderen Rollen hat sie ganz besonders als Iphigenia in Gluck's »Iphigenia in Aulis«, deren erste Darstellerin sie war, geglänzt und Aufsehen gemacht. Ihre Stimme war weich und rührend und ihr Vortrag voll wahren Ausdruckes, so wie ihr Spiel von entzückender Lebendigkeit und Grazie; durch Schönheit und ihren Geist bezauberte sie Alles und zog die ganze Männerwelt zu ihren Füssen. Mit liebenswürdiger, leichtfertiger Unbefangenheit verschwendete sie ihre Jugend, ihren keine Schranken achtenden Witz und die von ihren Verehrern erhaltenen Geschenke. Vornehme und Gelehrte drängten sich in ihre Cirkel, namentlich auch d'Alembert, Diderot, Helvetius und Rousseau. Sie wurde mit Ninon de l'Enclos und Aspasia verglichen, von Dorat (*La déclamation*), Bernard, Marmontel und Favart besungen. Ihr Witz machte zu ihrer Zeit solches Glück, dass ihre mündlichen Epigramme unter dem Titel »*Arnouldiana*« gesammelt wurden; sie traf bisweilen Den sehr beissend, welchen sie ihre Ueberlegenheit fühlen lassen wollte und hatte dennoch keine Feinde. Dass sie viele galante Sünden auf dem Gewissen hatte, verhehlte sie nie und sagte noch zu dem Pfarrer von St. Germain l'Auxerrois, welcher ihr die letzte Oelung reichte: »Ich bin wie die h. Magdalena, viele Sünden müssen mir vergeben werden, denn ich habe viel geliebt!« Sie starb im J. 1803. Im Anfang der Revolution hatte sie zu Luzarche das Pfarrhaus gekauft. Sie hatte es in ein schönes Landhaus umgeschaffen und ihm die Inschrift gegeben: »*Ite, missa est*«.

Arpa (ital., franz.: *Harpe*), s. Harfe.

Arpa doppia (ital.), Doppelharfe; *A. irlandaica* (ital., franz.: *Harpe irlandaise*), irländische Harfe; *Arpanetta* (ital.), Spitz- oder Flügelharfe, s. Harfe.

Arpeggiare (ital.), eigentlich: die Harfe schlagen, sodann: einen gebrochenen Accord ausführen, arpeggiren, s. *Arpeggio.*

Arpeggiato (ital.), gebrochen, zergliedert, nennt man die Ausführung von Accorden, wenn deren Intervalle nicht gleichzeitig, sondern nach einander angeschlagen oder angestrichen werden, s. *Arpeggio.*

Arpeggiatur (aus d. Italien.), eine Reihe oder Folge von gebrochenen Accorden, s. *Arpeggio.*

Arpeggio (ital., franz.: *Arpège*), das Arpeggiren oder Vortragen der Accorde nach Harfenart, auch wohl die Zergliederung der Accorde, eine eigenthümliche, nur auf Saiten-, Tasten- oder Bogeninstrumenten ausführbare Spielmanier, in welcher die Intervalle eines oder mehrerer Accorde nicht gleichzeitig, sondern in einer gewissen Folge, schnell einander ablösend, angeschlagen oder angestrichen, die Accorde selbst in der besonders der Harfe eigenthümlichen Weise gebrochen oder zergliedert werden. Das übliche Zeichen dafür ist eine gebrochene Linie, oder ein gerader Strich mit einem Haken oder Bogen vor dem Accorde, auch mitunter ein schräger Strich durch den Accord selbst, wenn man es nicht vorzieht, das A., wie es in neuester Zeit überwie-

gend häufig geschieht, ganz auszuschreiben. In ersterer Schreibweise gehört es zu den musikalischen Abbreviaturen und wird also folgendermaassen notirt:



oder:



oder auch:

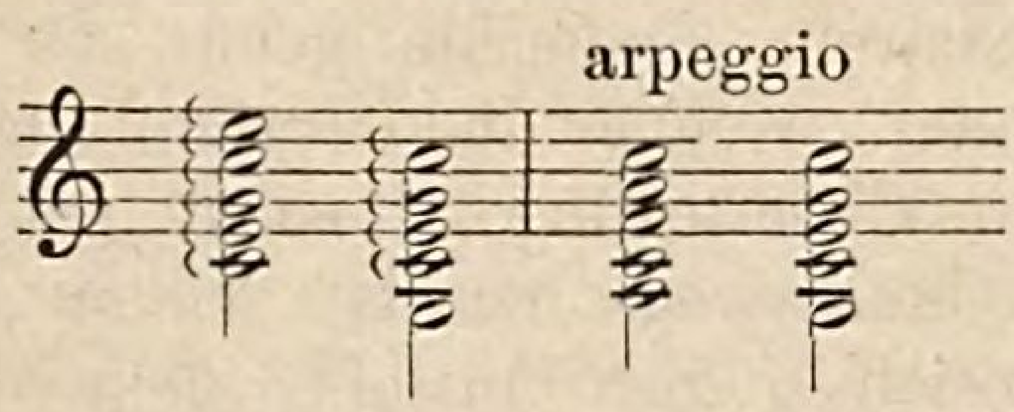


statt ausgeschrieben:



Sollen bei dem A. gewisse Haupttöne gehalten werden, d. h. sollen auf ihnen die Finger länger ruhen, so werden sie durch grössere Noten vor den übrigen ausgezeichnet. Es kann dies jedoch nur in langsamen Sätzen der Fall sein. Die schnellere oder langsamere Brechung richtet sich nach dem Charakter des Stückes. Während die heutige Spielmanier des A. so ist, wie sie oben ausgeschrieben sich befindet, wurde in älterer Zeit der Accord auf- und abwärts schnell nach einander gebrochen; bei Ausführung Bach'scher und Händel'scher Werke sollte man dies nicht vergessen.

Also:



ausgeführt wie:



Allen Missdeutungen entgeht man nur durch das vollständige Ausschreiben der gebrochenen Accorde.

Arpeggiren, synonym mit *arpeggiare* (s. d.).

Arpeggirte Bässe, auch Harfenbässe, s. Alberti'scher Bass.

Arpichord, ein veraltetes Saiteninstrument mit Claviatur, identisch mit dem zu Händel's Zeit gebrauchten Harpsichord und ähnlich dem Clavichord, Virginal, Spinett, bei welchem der Klang durch kleine, an die Saiten anstossende und an den Tasten befestigte messingene Häkchen dem einer Harfe ähnlich gemacht war. — Sodann war A. auch der Name eines Zuges an Flügeln, welcher einen unangenehmen kreischenden Klang herbeigeführt haben soll und desshalb bald beseitigt wurde.

Arpinella (ital.), eine kleine Harfe, Diminutiv von *Arpa*.

Arquier, Joseph, geboren 1763 zu Toulon, gestorben 1816 zu Bordeaux in grösster Dürftigkeit. Er war an den Theatern Molière, Montpensier und *Lycée des arts* in Paris, so wie in Marseille Operndirigent und hat kleine, ehemals zum Theil beliebt gewordene Opern geschrieben (»*Le mari corrigé*«, »*L'hôtel de Sarzano*«, »*Les deux petits troubadours*« u. s. w.), welche Talent zeigen, aber ein flaches, naturalistisches Gepräge tragen. Gegen 1800 als Musikdirector einer Operntruppe in New-Orleans, kam er 1804 wieder nach Paris und schlug sich, da er dort keine dauernde Anstellung erlangen konnte, mühsam an den Theatern des südlichen Frankreichs, theils als Dirigent, theils als gewöhnlicher Orchesterspieler, bis an sein Ende durch.

Arrangement (franz.), das Umsetzen oder Einrichten eines Musikwerks für andere Tonverhältnisse, als für welche es ursprünglich bestimmt war (s. Arrangiren). Auch das so umgestaltete Werk selbst wird ein A. genannt.

Arrangiren heisst ein Tonstück für andere, der Zahl und Art nach verschiedene, Stimmen oder Instrumente einrichten, als wofür es ursprünglich gesetzt ist. So können Orchester- und Gesangwerke für das Pianoforte zwei- oder vierhändig, oder für Streichquartett, für einzelne Streich- und Blasinstrumente, oder nur für Blasinstru-

mente umgesetzt werden. Das Arrangiren kann ein blosses todtes Umsetzen und die Möglichkeit der mechanischen Ausführung das einzige leitende Princip dabei sein, eine Lohnarbeit, welche auch von den Verlegern demgemäss taxirt und bezahlt wird, oder aber der Arrangirende benutzt die eigenthümlichen Wirkungs- und Ausdrucksmittel der neuen Darstellungsform, um eine dem Original möglichst gleichkommende Wirkung hervorzurufen und sucht vornehmlich den geistigen Kern desselben aufzufassen und wiederzugeben. Letztere Art hat in neuester Zeit Franz Liszt am weitesten und vielseitigsten selbst bis zum Uebergreifen der Grenze ausgebildet, wo die Freiheit in das Gebiet der Willkür hinüberschweift. Eine andere Gattung des A. besteht darin, dass nur die hervorstechendsten Gedanken und Effecte eines oder mehrerer Tonstücke zu neuer Gestaltung in anderer Form benutzt, oder auch mit mehr oder weniger Geschick ohne alle Form an einander gereiht werden, wie in den zahllosen Producten der Potpourris, Fantasien, Transscriptionen und Paraphrasen. Es giebt nur zwei Auffassungen, nach denen das A. entschuldigt werden kann, erstens das Bedürfniss für kleine Chöre und Orchester, reich besetzte Tonwerke sich gleichfalls zugänglich zu machen, was meistentheils nur durch eine Reduction der Stimmen zu ermöglichen ist; sodann, um den Ideeninhalt grosser Werke überhaupt reproducirend beurtheilen zu können, ohne desshalb auf eine Aufführung warten zu müssen. In dieser Beziehung ist die Existenz von Klavierauszügen unter allen Umständen höchst wichtig, da sie wenigstens annähernd die Original-Partituren ersetzen, welche überhaupt schwer zu haben sind, oder gar nicht existiren. Immerhin gehört zur Anfertigung des A. ein gewandter und erfahrener Musiker, welcher das Original unverstümmelt zu erhalten weiss und mit Gewissenhaftigkeit, Ueberlegung, Umsicht und Ernst verfährt. Gegen den Unfug mit A., wie er zwar keineswegs neu ist, wie er aber in der Zeit der Intelligenz, als welche die unserige sich so gern hinstellt, nicht vorkommen sollte, müsste unaufhörlich protestirt werden, bis das vernünftige Wort seine Wirkung thäte. Als Zeichen dieser Zeit, gegenüber der Vergangenheit, wo man ganze Opern für zwei Violinen oder auch für zwei Flöten, ja sogar für etwas Schlimmeres arrangirte, notiren wir, dass man fast täglich die edelsten Lieder (nicht blos die Lieder ohne Worte von Mendelssohn) hören kann, arrangirt für Solo-Trompete oder Posaune mit Orchester, ferner nicht ganz selten Beethoven'sche Klaviersonaten und andere specifisch klaviermässige Werke, ja sogar Bach'sche Orgeltoccaten für Instrumentalmusik, endlich die pietätslose Gounod'sche Verballhornung des ersten Präludiums aus J. S. Bach's Wohltemperirtem Klaviere durch Hineinflicken einer neuen, heterogenen, modern-süsslichen Stimme. 1.

Arriaga, Jean Chrysostomus, geboren 1808 zu Bilboa, gestorben leider schon 1826 zu Paris, ein mit bewundernswerthen Anlagen begabter junger Musiker, welcher bei längerem Leben Ausserordentliches geleistet hätte. Seine eminenten Anlagen verschafften ihm bereits im J. 1820 Aufnahme auf dem Pariser Conservatorium, wohin er eine ohne Unterweisung componirte spanische Oper mitbrachte, welche ein grossartiges Talent bekundete. Er studirte bei Baillot Violinspiel und bei Fétis Contrapunkt und wurde schon 1821 Repetitor an der Harmonie- und Contrapunkt-Classe. Erschienen sind von ihm drei Streichquartette, welche das ungetheilte Lob der Kritik erfahren haben. Bei Fétis aber hat er u. A. noch eine Sinfonie, eine Ouvertüre, eine Messe und ein *Salve Regina* gearbeitet, welche dieser Lehrer hochbedeutend nennt.

Arrighi, Pietro Domenico, ein italienischer Operncomponist aus Lucca, wo er im J. 1740 geboren war. Seine Opern bildeten eine Zeitlang einen gern gesehenen Bestandtheil der nationalen Bühne.

Arrigoni, Carlo, geboren im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts zu Florenz, ein berühmter Meister auf der Laute und auch als Componist in Italien hochgefeiert. Aus diesem Grunde beriefen ihn die Gegner Händel's im J. 1732 nach London, damit er, in Verbindung mit Porpora, den deutschen Meister verdrängen sollte. A. stellte gegen diesen mächtigen Rivalen eine Oper »Fernando« ins Feld. Er aber, wie seine Protectoren, sahen bald ein, dass sie Jenem im offenen Kampfe, Werk gegen Werk, nicht gewachsen seien. Geschlagen musste A. das Feld räumen und wandte sich 1738

nach Wien, wo er seine Oper »Esther« mit Erfolg zur Aufführung brachte. Er starb 1743 auf der Rückreise nach seiner Heimath.

Arrivé, Henri l,' ein ausgezeichneter Bassist der Grossen Oper in Paris, war am 8. Sept. 1733 zu Lyon geboren und wurde, der in ihm schlummernden Talente unbewusst, Gehilfe eines Coiffeurs in Paris. Als solchen lernte ihn Reber, der Director der Grossen Oper, kennen, entdeckte seine vortreffliche tiefe Stimme und engagirte ihn für den Opernchor, indem er ihn zugleich durch die besten Lehrer ausbilden liess. Im J. 1755 bereits wurde A. als Solosänger angestellt und erwarb Ruhm und Ehre, namentlich später in den Gluck'schen Opern, die er auf der Bühne mit schaffen half. Mit seiner Gattin, einer vortrefflichen Sängerin desselben Theaters, quittirte er im J. 1786 diese Stellung und bereiste die französischen Provinzen, wo er mit Frau und Töchtern Conzerte gab. Er liess sich endlich in Vincennes bleibend nieder und starb daselbst am 7. August 1802.

Arronge, Adolph l', geboren 8. März 1838 zu Hamburg. Seinen ersten musikalischen Unterricht erhielt er vom Kapellmeister Rich. Genée und besuchte zu seiner weiteren Ausbildung das Conservatorium zu Leipzig, wo er unter Hauptmann, Rietz und Moscheles von 1854 bis 1857 erfolgreich studirte. Zur Composition zeigte er vorzüglich Lust und Begabung und im Laufe der Zeit entstanden ein- und mehrstimmige Gesänge, komische Opern (»Das Gespenst«, »Der zweite Jacob« u. s. w.), Singspiele und Gesangspossen, deren Texte er auch meist selbst sehr geschickt verfasste. Auch als Operndirigent zeichnete er sich durch Tüchtigkeit und Umsicht aus und hat als solcher an den Theatern zu Königsberg, Köln, Würzburg, Pesth und an der Hofbühne zu Stuttgart sich mit Erfolg bewährt. Nach seiner Verheirathung, im J. 1866, liess er sich in Berlin dauernd nieder, leitete dort längere Zeit die Oper des Kroll'schen Theaters und schuf mehrere beliebt gewordene Liederspiele. Auch die Feder als Berichterstatter führte er so geschickt und glücklich, dass ihm 1868 die Redaction der Berliner Gerichtszeitung übertragen wurde. Seitdem hat er der Theaterlaufbahn entsagt und wirkt ausserdem nur noch als Gesanglehrer und als Dirigent des Berliner Männergesangvereins.

Arronge, Hedwig l', geborene Schnabel, eine sehr geschätzte Opernsängerin, war die Tochter eines Gerichtsbeamten in Halle a. S., wo sie im J. 1834 geboren wurde. Der Vater, ein grosser Musikfreund, sorgte für ihre musikalische Ausbildung mit vieler Liebe und Aufopferung und sandte sie zur Vollendung ihrer Gesangstudien nach Leipzig, wo sie von 1849 bis 1852 Schülerin des dortigen Conservatoriums war. Unter dem Namen Sury betrat sie die Bühne in Chemnitz und hat, gleichsam von unten hinauf, eine vorzügliche Laufbahn gemacht. Bald zeigte es sich, dass ihr Talent namentlich für Soubretten- und Coloratur-Partien geeignet sei, und diese Fächer pflegte sie denn auch an den verschiedensten Theatern mit Glück, namentlich erfolgreich aber seit ihrer Verheirathung mit dem berühmten Komiker und Theaterdirector E. Th. L'Arronge, dessen zweite Gattin sie wurde. Mit demselben wurde sie der Liebling des Publicums von Köln und Düsseldorf und trug ihren Namen bis in die Vereinigten Staaten von Nordamerika, wo das Künstlerpaar im J. 1867 gastirte und beispiellos glänzend reüssirte. Seit October 1869 ist sie erste Sängerin am Stadttheater in Mainz, dessen Direction ihr Gatte führt, und ist auf kleineren Gastspielreisen eine willkommene Erscheinung an den benachbarten Hofbühnen. Ihre Hauptrollen dürften sein: Zerline im »Don Juan«, Susanne im »Figaro«, Aennchen im »Freischütz«, Königin in den »Hugenotten«, Isabella im »Robert«, Lucia, Margaretha u. s. w.

Arsis (griech.), Hebung, Aufschlag, ist, im Gegensatz zur Thesis (s. d.), die Bezeichnung der sogenannten leichten (schlechten) Tacttheile. Der altgriechische Schriftsteller Bakchios bereits erklärt sehr anschaulich: A. sei, wenn man beim Tactangeben den Fuss wie zum Fortschreiten erhebe. Demnach fiel bereits damals, wie auch Aristides weitläufiger mittheilt, die A. stets auf den leichten Tacttheil eines Versfusses (s. Accent, Auftact, Tact). Trotzdem gebrauchen einige unserer Metriker, allen Ueberlieferungen zuwider, A. und Thesis häufig gerade in umgekehrtem Sinne, als die Musiker.

Artaria ist die Firma einer berühmten Kunst- und Musikalienhandlung in Wien.

Sie stammt aus dem italienischen Orte Blevio am Comersee, von wo aus die Brüder Cesare, Domenico und Giovanni A. schon um 1750 Geschäftsreisen nach Deutschland machten, besonders nach Wien, auf denen sie allerlei Kunstartikel, namentlich Kupferstiche, mit sich führten. Im J. 1769 erhielt Carlo A., Sohn des Cesare, zuerst die permanente Handlungsbefugniss für Wien und errichtete unter den Tuchlauben unter dem Schilde: »Zum König von Dänemark« in Gemeinschaft mit seinen Vettern Francesco, Ignazio und Pasquale, den Söhnen des Domenico und Giovanni A., ein Verkaufslager von Kupferstichen und Landkarten. Dazu trat im J. 1780 ein Musikverlag, der älteste in Wien, in welchem die Werke von Haydn, Mozart, Beethoven und anderen berühmten Tonsetzern der damaligen Zeit zuerst verlegt und verkauft wurden. Parallel mit dem Wiener Geschäft ging eine Filiale in Mainz, welche von den beiden Brüdern des Pasquale geführt wurde, sich aber im J. 1793 auflöste und darauf in Mannheim, vereinigt mit der Fontaine'schen Buchhandlung, unter der Firma: Domenico A. weiter betrieben wurde. Das Wiener Geschäft aber nahm seit 1793 noch die Italiener Giovanni Cappi und Tranquillo Mollo als Genossenschafter auf und firmirte seitdem: »Artaria und Compagnie«. Aber bereits 1796 trat Cappi und 1801 auch Mollo aus der Gesellschaft und errichteten eigene Musikhandlungen. Die des Ersteren ging später an Tobias Haslinger, die des Letzteren an Diabelli über, das Artaria'sche Geschäft übernahm aber im J. 1802, wo sich die bisherigen Besitzer nach ihrem Stammorte am Comersee zurückzogen, auf alleinige Rechnung, aber unter der alten Firma: Domenico A., Sohn Francesco's und Schwiegersohn Carlo's, welcher 1842 starb und die ehrwürdige, aber mit der Zeit nicht fortgeschrittene Handlung seinem Sohne August A., dem gegenwärtigen Besitzer, hinterliess.

Arteaga, Stefano, geboren um 1750 zu Madrid, ein gelehrter Jesuit, welcher den grössten Theil seines Lebens in Italien zubrachte. Er war Mitglied der Akademie der Wissenschaften und Künste zu Padua und schrieb in Bologna sein berühmtes Werk: »*Le rivoluzioni del teatro musicale italiano della sua origine sin'al presente*« (Bologna, 1783, 3 Bde.), welches, deutsch übersetzt und mit wichtigen Anmerkungen und Berichtigungen versehen, von Forkel unter dem Titel »Geschichte der italienischen Oper« u. s. w. (Lpz., 1789, 2 Bde.) herausgegeben wurde. Diese Berichtigungen waren um so nothwendiger, als das Original von musikalischen Irrthümern strotzte, so dass man, vielleicht etwas leichtfertig, den Verfasser für ganz unmusikalisch und sein Werk für eine Compilation aus den Sammlungen und Notizen des Padre Martini (s. d.) erklärte. A. selbst nahm seinen bleibenden Aufenthalt später in Rom, von wo aus er mit seinem Freunde Azara, dem dortigen spanischen Gesandten, 1799 eine Reise nach Paris unternahm. Er starb jedoch vor seiner Rückkehr, am 30. October 1799 zu Paris. Im Manuscript hinterliess er u. A.: »*Del ritmo sonore e del ritmo muto degl'Antichi in 7 dissertazioni*«. Sein oben erwähntes Hauptwerk erlebte in Italien bereits 1785 eine zweite, verbesserte, und später eine dritte Auflage.

Artemisien (aus d. Griech.), Artemisische Spiele, identisch mit Ephesien (s. d.).

Arthmann, ein gegen das Ende des 18. Jahrhunderts zu Wechmar bei Gotha lebender Instrumentenmacher, welcher so vorzügliche Violinen baute, dass sie kaum von gewiegten Kennern von den berühmten cremoneser unterschieden werden konnten.

Arthur aux Couteaux oder besser: **Auxcousteaux,** einer der berühmtesten französischen Kirchencomponisten des 17. Jahrhunderts, war zu Ende des 16. Jahrhunderts (und wahrscheinlich zu Beauvais) geboren. In der Musik war er ein Schüler des Jean Valentin Bournonville zu St. Quentin und wurde Kapellmeister am Collegiatstift zu St. Quentin und an der heiligen Kapelle zu Paris. Auch in Noyon soll er eine ähnliche Stelle bekleidet haben. Von ihm eine grosse Zahl von Messen und Kirchengesängen, welche Fétis zum Theil aufführt. A. starb im J. 1656.

Articulation (aus d. Latein., ital.: *articolazione*) der Töne ist die Gliederung der einzelnen Töne, die Verbindung des musikalischen Klanges mit einer genauen Declamation der Wörter. Davon: *articolare,* deutlich aussprechen, articuliren; *articolatamente* oder *articolato*, deutlich ausgesprochen (beim Singen).

Artist (aus d. Latein.), der Künstler, vorzüglich der ausübende. Davon: arti-

stisch, künstlerisch, Alles, was den Regeln der Kunst entspricht und den Charakter derselben an sich trägt.

Artôt, Desirée, eine der allerersten Gesangkünstlerinnen der Gegenwart, wurde 1839 zu Brüssel geboren, wo ihr Vater Mitglied der Hofkapelle war und ihre Erziehung theils selbst, theils auf dem Conservatorium zu Brüssel und Paris schon früh auf das Musikalische richtete. Ihre eminente Ausbildung im Gesang aber verdankt sie hauptsächlich der berühmten Sängerin Pauline Viardot-Garcia, deren Schülerin sie längere Zeit hindurch war, so wie ihrer Lust, Liebe und seltenem Fleisse in der Kunst. Sie trat zuerst 1857 in Conzerten zu London und in der Grossen Oper zu Paris, dann in Brüssel und endlich in Mailand auf und erwarb grossen Beifall, ohne aber Aufsehen zu machen, oder gar Ruhm zu gewinnen. Dieser sollte ihr erst in Berlin werden, wohin sie im J. 1859 mit der Lorini'schen italienischen Operngesellschaft kam. Die dort noch ganz unbekannte Primadonna wurde kalt und misstrauisch empfangen, eroberte aber die Herzen der Kunstfreunde im Sturme und erregte einen seit dem Auftreten der Henriette Sontag dort nicht erlebten Enthusiasmus. Der allbekannte »Barbier von Sevilla« erhielt durch ihre Darstellung der Rosine neue Reize und wurde ein das Victoriatheater überfüllender Magnet; nicht minder enthusiasmirte sie als Cenerentola, als Marie in der »Regimentstochter« und als Leonore im »Troubadour«. Kleinere Rollen, wie Gilda in »Rigoletto«, wurden durch sie Hauptpunkte der Opern. Ungern und betrübt sah man sie im J. 1860 scheiden; durch fast jährlich wiederkehrende längere Gastspiele, nunmehr in der königl. Oper, bewies sie jedoch, wie theuer auch ihr Berlin geworden war. Seitdem sang sie vorzüglich auf deutschen Bühnen in italienischen Opern, seit 1866 hauptsächlich auch in Russland und Polen, wo sie noch immer ungeschwächt seltene Triumphe feiert. Am 15. Septbr. 1869 verheirathete sie sich zu Sèvres mit dem Baritonisten Padilla y Ramos, und beide Gatten sind gegenwärtig die Zierden der Merelli'schen italienischen Operngesellschaft in Warschau, Moskau und St. Petersburg. Ihren Hauptruhm verdankt die A. den vortrefflichen musikalischen Anlagen und der gründlichen Gesangsbildung, welche gegenwärtig leider so selten angetroffen wird; denn ihre Stimme ist keineswegs von erster Fülle und Schönheit, ein kräftiger Mezzosopran, welcher jedoch so geschult ist, dass sie sich in der Coloratur das Kühnste zutrauen darf. Wie sie in der Coloratur imponirt, so entzückt sie in der Cantilene durch die Innigkeit und echt musikalische Einfachheit ihres Vortrags. Ihr Repertoir ist, ihrem Fleiss und ihrem auf die Kunst gerichteten Interesse entsprechend, eines der reichsten; leider aber hat sie ihr Eifer dazu verleitet, auch hohe Sopranpartien in dasselbe zu ziehen, welche über kurz oder lang ungünstigen Einfluss auf ihre Stimmmittel ausüben werden. Gleich ausserordentlich im heiteren, wie im ernsten Fache, eben so als anmuthige Darstellerin, singt sie mit anerkannter Meisterschaft ausser den oben genannten Partien: die Donna Anna, Margarethe (Faust), Leonore (Favoritin), Violetta (Traviata), Julia (Romeo), Angela (Domino) u. s. w.

Artôt, Alexandre Joseph Montagny, der Oheim der Vorigen, wurde am 4. Febr. 1815 zu Brüssel geboren. Sein Vater war Hornist an der dortigen Oper und leitete seinen ersten Musikunterricht, sodann mit überraschendem Erfolge der Violinist Snel. Schon 1824 konnte er in das Pariser Conservatorium treten, wo die berühmten Brüder Rudolph und August Kreutzer seine Lehrer wurden und wo er 1827 den zweiten, ein Jahr darauf den ersten Preis errang. Nach vollendeten Studien ging er nach Brüssel und London und glänzte dort als Conzertspieler ersten Ranges. Hierauf fungirte er als erster Violinist in mehreren Orchestern zu Paris. Er gab jedoch später die festen Anstellungen auf und bereiste als bewunderter Virtuose Frankreich, Belgien, die Niederlande, England, Italien und Russland. Mit der Damoreau conzertirte er im J. 1843 auch mit enormem Erfolge in der Havannah und in New-Orleans. Auf dieser letzten Reise entwickelte sich bei ihm ein Brustleiden, dem er nach seiner Rückkehr erlag, gerade, als er zum Ritter der Ehrenlegion ernannt worden war. Er verschied am 20. Juli 1845 zu Ville d'Avray bei Sèvres, in einer Villa, welche gegenwärtig seiner berühmten Nichte, der Sängerin Desirée Artôt, gehört. Sein Spiel und dem entsprechend seine Compositionen (Fantasien, Variatio-

nen, Etüden u. s. w.) waren im höchsten Grade elegant und correct, aber ihm fehlte Grösse des Tons und des Styls.

Artus, Hofmusicus des deutschen Kaisers Maximilian I., ein als unvergleichlich geschilderter Meister auf der Laute, welcher die Gunst des Kaisers in hohem Maasse besass.

Artusi, Giovanni Maria, Canonicus von San Salvatore zu Bologna und ausgezeichneter musikalischer Schriftsteller seiner Zeit, welche in den Ausgang des 16. Jahrhunderts fällt. Von 1586 bis 1607 erschienen von ihm fünf grössere Werke, die alle noch jetzt von bedeutendem Werthe sind. Er war der Erste, welcher die Regeln vom Generalbass und Contrapunkt ausführlich und gründlich zusammengestellt hat und zwar in seinem Werke »*L'arte del contrappunto etc.*« (Venedig, 1589). Nicht minder wichtig ist: »*L'Artusi, overo delle imperfettioni della moderna musica, raggionamenti dui, nei quali si ragiona di molte cose utili e necessarie ai moderni compositori*« (Venedig, 1600). In diesem Werke findet man die wichtige Beschreibung der damals gebräuchlichen Instrumente. Weiterhin behandelt er die damaligen Streitigkeiten über einzelne Punkte der Harmonielehre und tritt heftig gegen die Neuerungen auf, welche soeben sein Zeitgenosse Monteverde in die Musik zu bringen begann.

As ist die syllabische Benennung der neunten chromatisch aufsteigenden Tonstufe unseres abendländischen Tonsystems von *c* ab gerechnet, welche noch zugleich dieselbe als eine durch Erniedrigung der sechsten diatonischen, *a* genannt, kennzeichnet. Diese Sylbe verdankt ihre Entstehung einer Ausnahme von der allgemeinen Regel, indem nach derselben — sie bestimmt nämlich, dass die Benennung eines erniedrigten Tones aus dem Sprachlaute, welcher die diatonische Stufe, die erniedrigt worden ist, benennt, und der Nachsylbe *es* bestehen soll — dieser Ton *aës* heissen müsste. Da aber *aës* leicht mit *ais* verwechselt werden könnte, und sonst keine der Sylbe *as* ähnliche Sylbe als Tonbenennung angewandt wird, so lässt man den Laut der dem *a* hinzugefügten Sylbe weg und nennt diesen Ton stets *as*. — Was nun diesen Ton in Bezug auf die Zahl der Schwingungen anbetrifft, durch welche derselbe erzeugt wird, so entsteht das *as* der eingestrichenen Octave, wenn das eingestrichene *c'* als durch 262,5 Schwingungen in der Secunde hervorgebracht angenommen wird, in der reinen diatonischen Stimmung durch 420 Schwingungen in derselben Zeit. Auf allen Tasteninstrumenten hat man für den *as* genannten Ton nur eine Saitenstimmung, welche auch zugleich die des durch Erhöhung des diatonischen Tones *g* entstandenen, *gis*, ist. *Gis* aber ist in der diatonischen Stimmung nicht ein mit *as* gleicher Ton, sondern derselbe, z. B. in der eingestrichenen Octave, wird durch nur 410,15625 Schwingungen in einer Secunde gebildet, wesshalb man auf Tasteninstrumenten einen noch anderen Ton, den nach der sogenannten gleichschwebenden Temperatur (s. d.) durch 416,6925 Schwingungen in der Secunde hervorgebrachten, für beide Töne festgestellt hat. Jedes Intervall, zu dem nun *as*, sei es als Anfangs- oder Schlusston, in Beziehung steht, wird auf den Tasteninstrumenten durchaus von derselben Anzahl Schwingungen erzeugt; jedoch erleidet der als *as* notirte Ton in dem reinen diatonischen Klange noch stets Abänderungen seiner Schwingungen der Zahl nach, wenn auch nur geringe, jenachdem derselbe von der menschlichen Stimme oder einem Instrumente, z. B. Streichinstrumente, erzeugt wird, wo die Tonbildung von dem Empfindungsvermögen des Tonerzeugers abhängig ist, die durch sein Verhältniss zu einem anderen Tone bedingt werden. Unverändert erscheint *as'* als Grundton eines Intervalles oder Accordes; ist es jedoch z. B. die Mollterz zu dem diatonischen *f'*, welches durch 349,9999 Schwingungen in der Secunde gebildet wird, so fordert ein feines Ohr schon annähernd 419,9999 Schwingungen in derselben Zeit für *as'*; und ist *as'* die reine Quinte zu dem durch 283,5 Schwingungen entstehenden *des'*, so werden zum rein intonirenden *as'* 425,25 Schwingungen nothwendig sein. Dass diese Schwingungsveränderungen von denen des *gis'* genannten Tones der diatonischen Scala noch bedeutender differiren, kann man durch Vergleichung obiger Beispiele mit denen im Artikel *gis* klar ersehen. Diese Schwingungsveränderungen des *as* kann man selbst durch das Auge an den kleinen Veränderungen wahrnehmen, die der Finger auf der *d'*-Saite der Violine bei den verschiedenen Toncombinationen, bei denen *as'* vorkommt, macht, welche Stellenunter-

schiede bei einem tieferen *as*, das durch das Cello oder den Contrabass angegeben wird, in noch grösseren Abweichungen sich bemerkbar machen. Diese Tonunterschiede, welche selbst in den gleichnotirten Tönen stattfinden können, die aber viel bedeutender in den unter obigen Bedingungen verschieden notirten hervortreten, sind der Grund, wesshalb die gewissenhafteste Orthographie für die Notirung von Tönen der harmonischen Kunstschöpfungen nicht genug empfohlen werden kann. C. B.

Asantschewsky, Michael von, geboren 1839 zu Moskau, begab sich im J. 1861 zur Vervollständigung seiner musikalischen Studien nach Leipzig, wo er bei Hauptmann und Richter sich aufs Eifrigste mit Compositionslehre und Contrapunkt befasste. Die Früchte dieses Aufenthaltes sind mehrere tüchtige Compositionen, darunter ein Streichquartett und eine Conzert-Ouvertüre, welche im Druck erschienen. Seine unabhängige und glänzende äussere Stellung gab ihm die Mittel, sein Kunstinteresse in ausgedehnter Weise bethätigen zu können, und er befasste sich daher mit besonderer Vorliebe mit materieller Förderung emporstrebender Talente und mit Anlegung und Vervollständigung einer grossen musikalischen Büchersammlung, welche jetzt zu einer der kostbarsten Privatbibliotheken herangewachsen ist. Seinen Wohnsitz hat er seit 1863 theils in St. Petersburg, theils in Paris genommen, wo er in jeder Beziehung sehr geschätzt und geachtet wird.

Asbury, Alice, eine talentvolle junge, in der deutschen und englischen Literatur sehr bewanderte Amerikanerin, geboren 1848, welche sich zu ihrer Ausbildung mehrere Jahre in Deutschland, namentlich in Berlin, aufhielt und seit 1867 in Quincy im nordamerikanischen Staate Illinois schriftstellerisch überaus thätig lebt. Sie hat u. A. eine vortreffliche englische Uebersetzung der Meyerbeer-Biographie von H. Mendel geliefert.

Aschenbrenner, Christian Heinrich, geboren 29. Decbr. 1654 zu Altstettin, wird als einer der besten Violinisten seiner Zeit gerühmt. Sein Leben war ein sehr wechselreiches und, trotz seines Rufes, nicht immer sorgenfreies. Sein Vater, vormals herzogl. wolfenbüttel'scher Kapellmeister und zu damaliger Zeit Rathsmusicus zu Altstettin, war auch sein erster Lehrer bis zum 14. Lebensjahre, von wo an er bei dem berühmten Theile in Merseburg, den man den Vater der deutschen Contrapunktiker nannte, Compositionsunterricht erhielt. Beim Kapellmeister Schmelzer in Wien vollendete er endlich seine musikalischen Studien. Auf Theile's Empfehlung hin wurde er im J. 1677 erster Violinist des Herzogs von Zeitz, war aber bereits nach vier Jahren, wo dieser Fürst starb und seine Kapelle aufgelöst wurde, anstellungslos. Rosenmüller rief ihn nach Wolfenbüttel, um ihn in derselben Kapelle unterzubringen, welcher sein Vater ehrenvoll vorgestanden hatte, starb aber, ehe er seine Empfehlung hatte durchsetzen können. Erst 1683 wurde A. wieder angestellt und zwar beim Herzog von Merseburg, welcher ihm, zur Verbesserung seiner Einkünfte, Erlaubniss zu Kunstreisen gab, die seinen Ruf weithin trugen. So spielte er 1690 vor dem Kaiser in Wien, dem er bereits eine Sammlung Violin-Sonaten gewidmet hatte, und wurde sehr geehrt und reich beschenkt. Aber damals starb auch der Herzog von Merseburg, und mit der Entlassung seiner Kapelle erfolgte auch die A.'s, der sich dadurch einige Zeit hindurch auf eine kümmerliche Existenz angewiesen sah. Im J. 1695 wurde er Musikdirector des Herzogs von Zeitz und verweilte in dieser Stellung bis 1713, wo ihn der Herzog Wilhelm als Kapellmeister wieder nach Merseburg berief. Jedoch behielt er die Oberaufsicht über die Hofmusik zu Zeitz und verpflichtete sich, dort jährlich einige Male zu spielen. Nach sechs Jahren verlor er aus unbekannten Gründen beide Stellungen und ging mit einer kärglichen Pension nach Jena, wo er als invalider Greis sich auf den Ertrag von einigen Unterrichtsstunden angewiesen sah, bis ihn der Tod am 13. Decbr. 1732 von einem sorgenvollen Leben erlöste. Sein Hauptwerk ist die 1673 erschienene und öfters neu aufgelegte »Gast- und Hochzeitsfreude, eine Sammlung von Allemanden, Präludien, Sonaten u. s. w. mit drei bis sechs Stimmen«. — Ein anderer Aschenbrenner, Johann Friedrich mit Zunamen, geboren 1728 zu Soldin, war bis 1797 Flötist der königl. Kapelle zu Berlin.

Aschenbrenner, Auguste, Sängerin, s. Krüger-A.

Ascher, Joseph, ein überaus beliebter Saloncomponist und eleganter Pianist,

1831 von deutschen Eltern zu London geboren. Er wurde dort von Moscheles im Klavierspiel unterrichtet und folgte seinem Lehrer nach Leipzig, als dieser an das dortige Conservatorium berufen wurde. Seinen Ruf und seine Beliebtheit begründete A. in Paris, wo er zum Hofpianisten der Kaiserin von Frankreich ernannt wurde, und lebte seitdem abwechselnd in Paris und London. In letzterer Stadt erlag er bereits 1869 den Folgen eines allzu ungebundenen Lebenswandels. Seine zahlreichen Claviercompositionen beschränken sich auf Modeartikel, welche fliessend und effectvoll geschrieben sind, aber tieferen Gehaltes entbehren; es sind über hundert Salontänze, Fantasien, Transscriptionen u. s. w., auch einige Hefte Etuden.

Aschert, Bernhard, Flötist in der königl. Kapelle zu Berlin seit 1845.

As-dur ist die Art der Dur-Tongattung unseres Tonsystems, welche auf der erniedrigten sechsten Tonstufe der diatonischen Durscala von *C* ihren Sitz hat, oder auf der Tonstufe, die man mit dem neunten chromatisch aufsteigenden Fortschritte von *C* ab erreicht, wenn diese Tonstufe *as* (s. d.) benannt wird; man nennt desshalb in einem Tonstücke, welches sich in dieser Tonart ergeht, *as* den Hauptton oder die *Tonica* desselben. In dem sogenannten Quintenzirkel erscheint diese Tonica *as* von *c* ab in der absteigenden Folge mit dem fünften Schritte. — Die Eigenheiten der Dur-Tongattung im Allgemeinen sind ausführlicher in dem Artikel *C*-dur (s. d.) beschrieben, wesshalb hier nur die scheinbaren Veränderungen oder neuen Erscheinungen beleuchtet werden sollen, welche durch die Uebertragung der jeder Dur-Tonart eigenen Intervallenverhältnisse im Verhältniss zur Normal-Tonart *C*-dur entstehen. Um nun von *as* ab die diatonische Tonfolge nach der Regel der Dur-Tonleiter im aufwärtsgehenden Fortschritte zu erhalten, ist man gezwungen, die zweite, vierte und fünfte Stufe von *as* ab, welche gleich der siebenten, zweiten und dritten Tonstufe der *C*dur-Tonleiter *h*, *d* und *e* sind, um einen halben Ton zu erniedrigen. Die Erniedrigung einer Tonstufe vermerkt man graphisch durch die Setzung eines *b* vor der entsprechenden Note, und die Benennung dieser erniedrigten Scalaintervalle erfolgt nach der allgemeinen Regel durch die Anhängung der Sylbe *es* an die alphabetischen Lautnamen der zu erniedrigenden Stufen, von welcher Regel nur zwei Ausnahmen vorkommen, nämlich: *as* statt *aës* (s. *as*) und *es* statt *eës* (s. *es*). Hiernach würden in der *As*dur-Scala statt der Töne *h*, *d* und *e hes* oder *b* (s. *b*), *des* und *es* zu setzen sein, so dass dadurch die Tonleiter von *As*-dur im aufsteigenden Fortschritte die Töne: *As*, *B*, *c*, *des*, *es*, *f*, *g* und *as* haben muss, welche Tonfolge dieselbe auch absteigend behält. Um nicht jedesmal, wenn eine erniedrigte Scalastufe erscheint, dieselbe mit einem *b* zu notiren, ist es Gebrauch geworden, gleich hinter dem Schlüssel auf jedem System bei der Aufzeichnung eines Tonstückes aus *As*-dur die vier Versetzungszeichen (*bee*) zusammen auf die entsprechenden Linien oder Räume des Notensystems zu setzen, was anzeigt, dass überall, wo diese Töne im Laufe des Tonstückes vorkommen, dieselben um einen halben Ton erniedrigt werden sollen. — Die akustischen Verhältnisse dieser Tonreihe auf Tasteninstrumenten sind in der Neuzeit die der Intervallenordnung nach der gleichschwebenden Temperatur. Dieselben sind zwar, durch die menschliche Stimme oder durch Streichinstrumente gegeben, vielfachen Aenderungen unterworfen; diese erweisen sich jedoch bei einer richtigen Orthographie (s. d.) nicht gerade von wesentlichem Einflusse auf die feste Bestimmung der Töne durch die gleichschwebende Temperatur, insoweit dieselben durch unser Ohr beurtheilt werden, da man stets die sich geltend machende diatonische Folge durch die den Tasteninstrumenten gegebene Tonfolge zu reguliren bestrebt ist. Wer sich jedoch für die akustischen, nach Schwingungen zu bestimmenden Abweichungen interessirt, wird zum eigenen Forschen durch die in den Artikeln *C*-dur und *As* enthaltenen Andeutungen genügende Anregung erhalten. — Nach Schubarts »Ideen zu einer Aesthetik der Musik« (Wien, 1806, S. 377), so wie nach anderen, späteren Aesthetikern, welche jeder Tonart einen besonderen Charakter abzuempfinden für nothwendig erachteten, hat man für *As*-dur als Regel angenommen, um mit den Worten eines der fruchtbarsten musikalischen Schriftsteller jener Tage zu reden, dass diese Tonart: »dem wunden Herzen und der frommen Klage ihre Töne verleihe; aber auch Gräberton, Tod, Grab, Verwesung, Gericht und die Ewigkeit mit allen ihren Geheimnissen in ihr Reich einschliesse«. Diese poetischen

Vorstellungen, welche in der Blüthezeit der ungleichschwebenden Temperatur entstanden, Commentare einer durch Worte wie sonstige Bilder unbeschreibbaren Tonempfindung, haben gänzlich ihren Werth verloren; denn seitdem sich über jedem Tone eine absolut gleiche Stufenfolge der Töne in beiden Tongattungen erheben soll, ist eigentlich jeder Tonart nur noch die Eigenheit ihrer Gattung geblieben, welche je nach der höheren oder tieferen Grundtonlage der Art, und insoweit die natürliche Folge dieser Lage, die Mehr- oder Minderzahl der Schwingungen der einzelnen Töne, die den gleichen Tonleiterstufen eigen sind, als eine besondere zu betrachten ist. Ausser dieser Eigenheit der *As* dur-Tonart hat sich für dieselbe noch in der Neuzeit der Brauch als beachtenswerth herausgestellt, dass man am liebsten solche Tonstücke in dieser Tonart componirt, in denen vorzüglich Blasinstrumente von Metall, welche diese oder eine nahe verwandte Tonart als Grundstimmung haben, benutzt werden. Diese geben in ihren natürlichen Obertönen (Naturtönen) die Hauptintervalle dieser Tonart, Quinte und Quarte, stets unverändert in einem dem Ohre angenehmeren Tonverhältniss, als es den Streichinstrumenten überhaupt möglich ist; letztere selbst besitzen nur wenig freie Saiten zur Angabe von Scalatönen der *As* dur-Tonleiter, die jedoch, wie anzunehmen ist, am häufigsten in *As* dur-Tonstücken vorkommen müssen, und wird die Intonirung der Hauptrichtstufen dieser Tonleiter, *des* und *es*, da sie bei diesen Instrumenten stets von der Tonempfindsamkeit des Spielers abhängig ist, leicht bei dem verschiedenen Erscheinen auch in kleinen Abweichungen selbst dem Hörer bemerkbar. C. B.

Ashe, Andreas, vortrefflicher und rühmlichst bekannter Flötist, geboren 1759 zu Lisburn in Nord-Irland, erhielt den ersten Unterricht auf der Musikschule zu Woolwich, die er jedoch bald wieder verlassen sollte, als seine Eltern in ihren Vermögensumständen zurückkamen. Graf Bentink, ein holländischer Oberst in englischen Diensten, nahm sich des talentvollen Knaben an, machte ihn zum Begleiter auf seinen weiten Reisen und liess ihn in Holland vollends zum tüchtigen Flötisten ausbilden. Als solcher wurde A. Mitglied des Opernorchesters zu Brüssel, welche Stellung er 1782 mit der eines Soloflötisten der Conzertgesellschaft Rotonda in Dublin vertauschte. Im J. 1791 folgte er einem vortheilhaften Rufe nach London, wo er sich zuerst in den Salomon'schen Conzerten als Virtuose und Componist vorführte und der Held des Tages wurde. Nach Monzani's Ausscheiden wurde er zugleich erster Flötist der Italienischen Oper und 1810 Conzertdirector zu Bath. In dieser Stellung verblieb er zu allgemeiner Zufriedenheit bis zum J. 1822, wo er sich von der Oeffentlichkeit zurückzog, um endlich ungestört an die Herausgabe seiner vielen gediegenen Flötencompositionen zu denken. Er starb 1828 zu London.

Ashley, John, ein ausgezeichneter englischer Fagottist, guter Musiker und lange Zeit hindurch Hautboist in der königl. Garde zu London. Im J. 1784 blies er bei der grossen Gedächtnissmusik zu Ehren Händel's mit ausserordentlicher und bewunderter Geschicklichkeit den 16füssigen Doppelfagott. Er war ein Freund Clementi's und hinterliess ausser für Fagott auch Compositionen für Flöte, Klavier (Sonaten) und Gesang. — Denselben Namen führten auch einige andere gute englische Musiker.

Ashwell, Thomas, unter der Regierung Heinrichs VIII., Eduards VI. und Maria's Organist an der Stiftskirche zu London, berühmt durch sein Orgelspiel, so wie durch mehrere Kirchencompositionen.

Asioli, Bonifacio, ein höchst bedeutender und überaus fruchtbarer italienischer Componist, wurde am 30. Aug. 1769 zu Correggio geboren. Fünf Jahr alt, begann er Klavier zu spielen und componirte drei Jahre darauf schon, ohne weitere Unterweisung empfangen zu haben, drei Messen, zwanzig verschiedene Kirchenstücke, ein Klavierconzert mit Orchester, zwei vierhändige Sonaten und ein Violinconzert. Erst 1779 erhielt er zu Parma bei Morigi regelrechten Compositionsunterricht und componirte nun mit Vorliebe zahlreiche Fugen. Zwei Jahre darauf setzte er in zwei Conzerten, besonders als Improvisator von Fugen, die Kunstfreunde in Vicenza in das höchste Staunen und kehrte über Venedig in seine Vaterstadt zurück, wo er als dreizehnjähriger Knabe die Anstellung als Kapellmeister erhielt. Als solcher componirte er bis zu seinem achtzehnten Jahre fünf grosse Messen, ein Oratorium, eine Cantate, vierundzwanzig grössere und kleinere Kirchenstücke, drei komische Opern, zwei Inter-

mezzi, zwei Ouvertüren, die Chöre zu Metastasio's »*La clemenza di Tito*«, vierzehn verschiedene Arien, ein Divertissement für Violoncell und eines für Fagott mit Orchester, zwei Flötenconzerte, ein Streichquartett, ein Quartett für Viola, Flöte, Horn und Bass, ein Trio für Mandoline, Violine und Bass u. s. w. Im J. 1787 berief ihn der kaiserl. Minister Marchese Gherardini in sein kunstsinniges Haus zu Turin, eine Stellung, welche er neun Jahre hindurch versah, während welcher Zeit er neun Cantaten, zwei Dramen, zwei Ouvertüren, zwanzig Duette, Terzette und Quartette, zwölf Klaviersonaten und, für das königl. Theater zu Turin, die tragische Oper »*Gustavo*« schuf. Im J. 1796 begleitete er die Gemahlin seines Gönners von Turin nach Venedig und von da aus 1799 nach Mailand, wo man endlich das ausserordentliche Talent A.'s nutzbarer zu machen wusste. An dem dort neu errichteten Conservatorium wurde er nämlich 1809 als erster Inspector und Lehrer der Composition und des Gesanges angestellt. Damals componirte er u. A. das Sonett »*La campana di morte*«, welches mit Recht berühmt und unter dem Namen »Die Todtenglocke« auch in Deutschland allbekannt geworden ist. Seine Befähigung als Lehrer bewies er noch durch folgende wichtige theoretische Werke: »*Trattato d'armonia; Principi elementari; Dialogo sul trattato d'armonia; Preparazione al bel canto, contenente molti solfeggi d'armonia* u. s. w.« Zahlreiche Compositionen zu gleicher Zeit sind weitere Beweise seiner staunenswerthen Thätigkeit und Fruchtbarkeit. Aus dem reichen Schatze seien nur hervorgehoben: zwei Cantaten, mehrere Sonette, Oden, Anakreontica, 28 Duette, eine Serenade mit Chören und eine solche für kleines Orchester, eine Sonate für Harfe und die grosse Oper »*Cinna*«. Ferner arrangirte er Haydn's »Schöpfung« für zwei Violinen, zwei Violen und zwei Violoncelli. Ungern sah man ihn 1813 seine Stellung als Censor des Conservatoriums aufgeben und sich mit dem Titel eines Musikdirectors des Vicekönigs von Italien in seine Vaterstadt zurückziehen. Dort errichtete er aus Liebe zur Kunst und zum Unterricht auf eigene Kosten eine Musikschule, welche er zu Flor und Bedeutung brachte. Eine grosse Menge von Werken jeder Gattung der Musik bezeichnet auch aus dieser Lebensepoche seinen ungebrochenen, rastlosen Fleiss. Unter diesen sind wiederum auch schriftstellerische und theoretische Arbeiten, wie »Beobachtungen über die Temperatur der Instrumente«, eine Klavierschule in drei Theilen und eine grössere Compositionsschule, deren Erscheinen jedoch, bei Ricordi in Mailand, er nicht mehr erlebte. Er starb nach einer langwierigen Krankheit am 18. Mai 1832 zu Correggio im 63. Jahre seines Lebens. Das einzige Werk von ihm, welches, ausser der oben erwähnten »Todtenglocke«, auch in Deutschland in weiteren Kreisen bekannt wurde und Hochschätzung erfuhr, ist seine vortreffliche Gesangschule (Mainz, Schott). Italien darf ihn zu den gediegensten seiner Componisten neuerer Zeit zählen.

Askarum, ein Saiteninstrument der Libyer, mit Federkielen versehen, durch welche die Saiten zum Klingen gebracht sein sollen.

Askaules (griech., latein.: *Utricularius*), Sackpfeifer, hiess bei den alten Griechen und Römern derjenige Musiker, welcher auf einer Claviatur ein Pfeifeninstrument behandelte, dem durch Windsäcke und Blasebälge Luft zugeführt wurde. Das Instrument war also jedenfalls der erste Keim zu der complicirteren Orgel und diente zur Begleitung der frommen Gesänge bei Opfern und sonstigen feierlichen Gelegenheiten.

Asklepiădes, aus Samos, der Sohn des Sikelos, daher auch oft der Sikelide genannt, ein altgriechischer Dichter und Sänger, war der ältere Zeitgenosse und Freund des Idyllendichters Theokrit. Nach ihm sind die Asklepiadeischen Verse benannt, die, mit einem Spondeus beginnend und mit einem Jambus schliessend, aus zwei oder drei Choriamben bestehen, z. B.:

– – | – ◡ ◡ – || – ◡ ◡ – | – ⏓

oder: – – | – ◡ ◡ – || – ◡ ◡ – | – ◡ ◡ – | ◡ ⏓

Jenen nennt man den kleineren, diesen den grösseren Asklepiadeischen Vers. Bei Horaz kommen fünf verschiedene, aus Asklepiadeischen Versen gebildete Versmaasse vor.

As-moll ist diejenige Tonart des modern-abendländischen diatonischen Tongeschlechtes, deren Tonfolge, da diese Tonart der Mollgattung angehört, der Scala der

Normal-Tonart dieser Tongattung, *A*-moll, nachgebildet ist, und zwar auf der um einen halben Ton erniedrigten ersten oder achten Stufe derselben. Indem so der Anfangston der Normal-Tonart erniedrigt worden, ist daraus die Nothwendigkeit entsprungen, um die zu bildende Tonleiter der normalen analog zu machen, jede auf- oder absteigend folgende ebenfalls zu erniedrigen, wonach die Scala der *As* moll-Tonleiter: *As, B, ces, des, es, fes, ges* und *as* wird. Natürlich kann diese Tonleiter auch in jeder Weise in die verschiedenen Species der *A* moll-Tonleiter modificirt werden, welche Modificationen hier aber aus Gründen, die das Nachfolgende klar ergeben, weggelassen worden sind. — Da man denselben Ton des Tonreiches nach der gleichschwebenden Temperatur (s. d.), wenn dieser zwischen zwei durch einfache Sprachlaute benannten diatonischen Stufen der *C* dur-Tonleiter liegt, in zweifacher Art benennen kann, was für den Ton *as* noch die Benennung *gis* ergäbe, und solche Töne als vollkommen gleiche betrachtet, die in den Gesetzen über die Anordnung der Töne in den Scalen, selbst in denen der verschiedenen Tongattungen, für maassgebend erachtet werden, so hat man die Notirung der Tonart *Gis*-moll (s. d.), als weniger complicirt, stets der in *As*-moll vorgezogen, wenn man überhaupt ein Tonstück auf diesen Ton des Tonreichs begründen wollte. C. B.

Asola, Giovanni Matteo, ein gewandter, umsichtiger und beliebter Componist zu Verona und Zeitgenosse Palestrina's. Gerber setzt seine Blüthezeit in die Jahre 1565 bis 1596. Von ihm viele Kirchen- und Kammerwerke, Madrigale und eine Oper: »*Il trionfo d'amore*«. »Seinen Namen«, sagt Proske, »findet man neben den berühmtesten der älteren Zeit. Einfach, klar, andachtsvoll entfalten sich seine Harmonien und verfehlen niemals den Eindruck frommer Erhebung, wie es der im reinsten Geiste gebildeten heiligen Gesänge würdig ist.«

Asor (עָשׂוֹר) ist entweder die näherbestimmende Bezeichnungsweise eines harfenartigen, wenig vom sogenannten Nebel (s. d.) unterschiedenen, oder die selbstständige Benennung eines anderen Saiteninstrumentes der Hebräer. Die Art, wie man bisher die Erforschung der in der Bibel erwähnten hebräischen Instrumente im grossen Ganzen anstellte, hat sehr oft zu Irrthümern geführt, welche aus einem musikalischen Werke in das andere übergegangen sind, indem man stets die Musik der Hebräer als eine fast selbstständige und ihre Instrumente als mehr oder weniger von ihnen selbst erfundene oder wenigstens in der Gattung ausgebildete betrachtete. Die in jüngster Zeit entdeckten bildlichen Darstellungen unter den Schutthaufen der alten Capitale Mittelasiens, Ninive, scheinen aber eine in vieler Beziehung gleiche Construction der Tonwerkzeuge der Assyrer und Hebräer zu offenbaren, durch deren Vergleiche man über manche Instrumentformen der Hebräer schon zu klareren Vorstellungen gelangt ist, die die Wandlungen der biblischen Urkunde in Bezug auf ihre Sprache, von oft durchaus unmusikalischen Gelehrten ausgeführt, vielfach erschweren (s. Assyrische Musik). Was die Ungenauigkeiten in der Beurtheilung der hebräischen Instrumente betrifft, so denke man nur an die, sogar zu ganz verschiedenen Zeiten erfolgten Interpretationen vieler musikalischer Ausdrücke aus der etwa 300 v. Chr. stattgehabten Uebersetzung der Bibel durch die *Septuaginta* ins Griechische, wobei das musikalisch Wesentlichste aus Unkenntniss am allerwenigsten eine Berücksichtigung finden konnte. Wie wäre anders in der verdeutschten Bibel wohl eine so grosse Schwankung in Bezug auf die Instrumentalbenennungen der Hebräer zu erklären? — Indem wir nun zuvörderst die Bibelstellen durchblicken, in welchen der Ausdruck A., entweder nur beziehungsweise auf ein musikalisches Instrument, oder als wahrscheinlicher Name eines solchen vorkommt, so ist die Zahl derselben eine nur sehr geringe. Beiläufig sei hier bemerkt, dass, mir unerklärlich, in älteren musikalischen Werken, wie z. B. in Schilling's »Universal-Lexikon der Tonkunst«, Stuttgart, 1840, so wie in sehr vielen anderen Schriften, viel mehr Bibelstellen als Beleg angeführt worden sind, in denen der Ausdruck A. in musikalischer Bedeutung vorkommen soll, nämlich: 1. Sam. 10, 5; Amos 6, 5 (in welchen beiden Stellen jedoch nur von dem Nebel die Rede ist); 1. Chr. 16, 16 und Jesaias 5, 12 (in denen blos von dem Nebel und Kinor gesprochen wird). Was die Zahl meiner Bibelstellen anbetrifft, in denen das Wort A. in Bezug auf musikalische Instrumente angewendet vorkommt, so

beschränkt sich diese auf nur drei. In diesen zeigt sich wieder eine zweifache Erwähnungsart, nämlich in Ps. 144, 9 ist von einem Nebel-Asor, נבל עשור, die Rede, was »zehnsaitige« Harfe verstanden werden müsste, da עשור überhaupt etwas »Zehnfaches« ausdrückt, was beim Nebel nur auf die Zahl seiner Saiten bezüglich zu denken wäre; in Ps. 92, 4 findet sich dagegen noch der Ausdruck ועלי־נבל עלי־עשור, den man nur durch »auf dem Asor und Nebel« übersetzen dürfte, wie diesem ähnlich in Ps. 33, 2 כנור נבל עשור durch »Kinor, Nebel und Asor. Erstere Bibelstelle würde somit wohl nur auf eine Abart der Harfe, Nebel genannt, zu deuten sein, welche Abart sehr wohl von Einzelnen, ähnlich den letzten beiden Aufführungen des A., als eine selbstständige Instrumentgattung der Hebräer aufgefasst werden konnte; die beiden letzten Bezeichnungen jedoch würden mehr dafür sprechen, dass A. eine besondere Art der Harfe sei, die zwar nur 10 Saiten hatte, während sonst die Harfe, Nebel genannt, stets 12 Saiten besass, aber trotz des zehnsaitigen Bezuges auch vom Kinor unterschieden wurde, obgleich die Saitenzahl dieser beiden Instrumente eine gleiche war. Auch die assyrischen Bildwerke führen uns drei harfenartige Instrumentgattungen zu Gesicht. Da sich nun fast mit Gewissheit annehmen lässt, dass die grosse assyrische Harfe die Form des Nebel der Hebräer hatte, so wie dass die dreiseitige Harfe der Assyrer, deren Resonanzboden unten war und deren Saiten mit einem Stäbchen geschlagen wurden, die Gestalt des hebräischen Kinor besass, welches Instrument bei den Hebräern nur eine Saite mehr führte, so liesse sich demnach schliessen: dass das A. vielleicht die Bauart des sogenannten Psalteriums der alten Assyrer besessen habe. — Würde nicht in dem oben angeführten Werke, wie in fast allen ähnlichen, noch ohne nähere Angabe einer Stelle im Josephus gedacht sein, welche diesen Ausdruck erklären soll, so wäre die musikalische Bedeutung des Wortes A. in dem Vorangegangenen festgestellt. Ist jedoch die nachfolgende Beschreibung des A. wirklich im Josephus enthalten, selbst in Betracht gezogen, dass dieser Schriftsteller über die Musik der Hebräer manches Uebertriebene berichtet hat, so würde dieselbe hier doch nicht ausbleiben dürfen, insofern man sich nicht allein stets auf seine Autorität beruft, sondern indem sie auch zu einer unserer obigen letzten Schlussfolgerung durchaus gleichen Auffassung der biblischen musikalischen Benennung A. Anlass böte. Die hebräische Harfe hatte, wie die assyrische, oben und zur Seite des Instrumentes den Resonanzboden, und die Saiten desselben wurden unter demselben tönend erregt. Josephus hingegen soll das A. als ein Instrument beschrieben haben, dessen Resonanzboden unten an dem Instrumente gelegen war, und dessen Saiten oberhalb desselben gespielt wurden, ohne dass er dabei angiebt, ob die Saiten vertical über dem Resonanzboden, wie beim Kinor der Assyrer, oder horizontal, wie beim sogenannten Psalterium derselben, gespannt waren. Da nun selbst von hervorragenden Hebräisten der neuesten Zeit behauptet wird, dass an den von mir angeführten Bibelstellen eine genauere Interpretation das A. als ein selbstständiges Instrument neben dem Kinor und Nebel erkennen lasse, so wäre als die wahrscheinlichste Form des A. wohl nur durch alle Andeutungen die dritte harfenartige zu vermuthen, welche sich an den Ufern des Euphrat auf den Trümmern der assyrischen Bildwerke als solche dargestellt findet, nämlich: die des sogenannten Psalteriums der Assyrer. — Schliesslich möge hier noch die Auslassung des verdienstvollen Prof. P. Cassel über das Wort A. eine Stelle finden, welche derselbe mir auf meine Bitte zukommen liess: Asor ist ohne Zweifel in den Psalmen vom Nebel und Kinor zu unterscheiden, und zwar nicht blos Ps. 92. Es ist nämlich nicht ausgemacht, dass Ps. 33, 2 die Uebersetzung: »Nebel von zehn Saiten« richtig sei, sondern es ist anzunehmen, dass ohne das Verbindungswörtchen ו von drei Instrumenten, Kinor, Nebel und Asor, geredet wird. Eben so wird auch Ps. 92, 4 das Nebenzeichen vor עלי הגיון, *ale higajon*, weggelassen, also an dritter Stelle, während es an zweiter steht. (In etwas anderem Verhältniss als wir, wenn wir drei Objecte verbinden, die ersten zwei ohne »und« und erst das dritte mit »und« verbinden.) Diese Annahme wird durch Josephus unterstützt, denn wenn bei ihm Nebel 12 Saiten hat und Kinor 10 Saiten, so muss Asor ein Decachord ausdrücken, welches weder Nebel noch Kinor ist; auch ältere gründliche Ausleger haben diese Ansicht gehabt. C. B.

Asosra, ein althebräisches Blasinstrument, identisch mit Chatzotzeroth (s. d.).

Aspa, Mario, geboren um 1806 zu Messina, bildete sich dort, in Palermo und endlich in Neapel unter Zingarelli zu einem trefflichen Musiker aus. Er lebt als Gesanglehrer und Componist in Neapel. Seit 1830 erschienen von ihm Opern, wie »*Ildegonda*«, »*Il proscritto*«, »*Paolo e Virginia*«, »*Maria d'Arles*«, »*Werther*«, »*Federigo secondo*« u. s. w., von denen sich jedoch keine bleibend eingebürgert hat.

Aspelmeyer, Franz, genannt Appelmeyer, k. k. Hofmusicus und beliebter Balletcomponist zu Wien, woselbst er am 9. August 1786 gestorben ist. Er hat auch eine Oper, so wie Streichduos, Trios und Quartette geschrieben.

Asperi, Ursula, geboren 1807 zu Rom, war bereits eine gute Pianistin und Sängerin, als sie sich unter Fioravanti auch zur Componistin ausbildete. Sie schrieb einige Opern (»*Le avventure di una giornata*«, 1827, und »*I pirati*«, 1843) und dirigirte 1839 zu Florenz das Orchester eines Theaters zweiten Ranges.

Aspiriren (ital.: *aspirare*), aushauchen, ein häufig vorkommender Fehler im Gesang, welcher den Mangel an gehöriger Vocalisation verräth und meist bei Coloraturen und melismatischen Dehnungen vorkommt. Er besteht in dem Aussprechen eines *h* vor einem Vocal oder Diphthongen, also z. B. *ha* statt *a*, *hau* statt *au* u. s. w. Am unangenehmsten trifft dieser Fehler Coloraturen, wenn sie, statt auf dem betreffenden Vocale gebunden vorgetragen zu werden, in jedem Tone mit einem Aspirations-*h* versehen, hervorgestossen erscheinen.

Assai (ital., dreisylbig), sehr, genugsam, welches als Beiwort nur zur näheren Bestimmung des Zeitmaasses in Ueber- und Vorschriften gebraucht wird, z. B. *Andante assai,* sehr langsam, *Allegro assai,* sehr rasch u. s. w.

Assamenta (latein.) nannten die alten Römer die in den Tempeln des Janus, des Jupiter, der Juno und der Minerva angestimmten vorschriftsmässigen Versöhnungs-Lieder (daher *A. Jani, Jovis, Junonis, Minervae*), sei es, um den von den Priestern proclamirten Zorn dieser Götter zu beschwichtigen, sei es, um die bösen Geister und Lüste zu bannen, oder zu verhindern, weiteren Schaden zuzufügen.

Assandri, Laura, eine ausgezeichnete Sängerin der Neuzeit, wurde zu Vailate in der Lombardei um 1815 geboren und auf dem Conservatorium zu Mailand gebildet. Auf Rossini's Empfehlung wurde sie 1835 bei der Italienischen Oper in Paris als Primadonna angestellt und gehörte dieser Bühne drei Jahre als sehr geschätztes Mitglied an. Sie sang darauf mit grossem Erfolge in London, an mehreren Bühnen Italiens und in Barcelona, und wurde 1841 als erste Sängerin des Königsstädter Theaters in Berlin engagirt, wo sie als Desdemona in Rossini's »Othello« mit glänzendem Beifall debütirte. Die Hauptrollen ihres grossen Repertoirs waren: Romeo, Lucia, Lucrezia, Norma, Amina (Nachtwandlerin), Donna Anna, Rosine (Barbier), Irene (Belisar), Leonore (Favoritin) u. s. w. Bei ihrem Abgange von Berlin, wo sie überaus beliebt war, erhielt sie im J. 1843 den Titel einer königl. preussischen Kammersängerin. Sie sang hierauf in Warschau und St. Petersburg und kehrte 1845 nach Italien zurück.

Assaph, Psalmendichter, Prophet und Sänger in Jerusalem, unter der Regierung David's. Mehrere seiner Chorgesänge, deren sich die Leviten beim Gottesdienste bedienten, sind, wenigstens ihrem Wortlaute nach, durch die Bibel erhalten worden. Dass er vorzugsweise der Sänger genannt wurde, beweist, dass er in dieser Kunst hauptsächlich seine Fertigkeit hatte.

Assemblage (franz.), Doppelschlag (s. d.).

Assendelft, Gebrüder, berühmte und kenntnissreiche Orgelbauer aus Leyden, welche in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts lebten, von deren näheren Lebensumständen aber Nichts weiter bekannt ist. Viele Kirchen der Niederlande sind mit grossen und vortrefflichen Werken aus ihrer Hand geschmückt.

Assmayer, Ignaz, wurde am 11. Febr. 1790 zu Salzburg geboren. Mehrere gute Meister, wie Albrechtsberger, Eybler, Michael Haydn, bildeten ihn zum tüchtigen Orgelspieler heran und legten den Grundstein zu seinem reichen, gediegenen Wissen, sodass er schon im Alter von 18 Jahren die Organistenstelle am Stifte

St. Peter zu Salzburg übernehmen konnte. In diese Periode fallen seine ersten grösseren, bekannt gewordenen Werke, wie das Oratorium: »Die Sündfluth« und die Cantate: »Worte der Weihe«. Das nahe Wien zog ihn aber so an, dass er nach sieben Jahren sein Amt aufgab und es vorzog, in der Kaiserstadt sein Leben durch Klavier-Unterricht zu fristen, gleichzeitig aber die vollkommene Ausbildung seines musikalischen Wissens zu begründen. Endlich, im J. 1824, erhielt der bescheidene, fleissige Künstler die Anstellung als Kapellmeister des Kirchenchors im Schottenstifte, worauf er 1825 k. k. Hoforganist, 1838 überzähliger k. k. Vice-Hofkapellmeister und nach Weigl's Tode, 1846, wirklicher Vice-Hofkapellmeister wurde. Als solcher starb er am 31. Aug. 1862 zu Wien. Seine Hauptwerke, von denen ungefähr sechszig im Druck erschienen sind, bestehen in 15 Messen, 12 Gradualien, 18 Offertorien, zwei Requien, ein *Te Deum*, Hymnen, ein Jagd-Tongemälde, zwei Sinfonien und zwei Oratorien, ausser dem oben erwähnten, nämlich »Saul und David« und »Saul's Tod«. Alle seine Arbeiten sind rein und correct geschrieben, ermangeln aber besonderer schöpferischer Eigenthümlichkeiten.

Assoluto (ital.), absolut, ungebunden, frei; auch so viel als einzig in der häufigen Verbindung mit *prima donna* zur Bezeichnung der einzigen ersten Sängerin eines Theaters.

Assonanz (a. d. Lat., franz.: *Assonance*), Anklang, ein musikalischer Vocalreim, ist nahe verwandt mit der Alliteration. Denn wie die letztere in einer Gleichheit der Consonanten in mehreren nahe auf einander folgenden Wörtern, so besteht die A. vorzüglich in einem Gleichklange der Vocale. Sie ist der spanischen und portugiesischen Poesie besonders eigenthümlich und harmonirt sehr wohl mit dem Charakter dieser an volltönenden Vocalen reichen Sprachen. In der Musik versteht man darunter die Gleichheit oder Einheit der Tonfiguren in einem musikalischen Gedanken. Auch bezeichnet man mitunter die übereinstimmenden Schlüsse der Cäsuren mit diesem Worte. Hin und wieder wird A. sogar identisch mit Consonanz (s. d.) gebraucht.

Assouci, Charles, ein vortrefflicher Dichter und Lautenspieler, welcher ein abenteuerliches und ausschweifendes Leben geführt hat und desshalb im höchsten Grade übel berüchtigt war. Im J. 1604 zu Paris geboren, entlief er als achtjähriger Knabe dem väterlichen Hause und trieb sich vagabondirend lange Jahre hindurch in Frankreich, England und Italien umher. Nur seiner Kunst gelang es mitunter, ihn der verdienten Strafe zu entziehen, da er überall in Conflict mit den Gesetzen gerieth. Er starb im grössten Elend im J. 1679 in Paris. Interessant ist die von ihm gedichtete und componirte Oper: »*Les amours d'Apollon et de Daphne, comédie en musique et en vers*« (Paris, 1650).

Assuni, Ghillini **d'**, rühmlichst genannter Flötist und Guitarrenspieler zu London, wo er um 1800 lebte. Nicht blos sein Spiel, sondern auch seine Compositionen wurden als trefflich geschildert. In Deutschland sind nur einige wenige der letzteren bekannt geworden.

Assyrische Musik. Wenn überhaupt eine Musikgeschichte der Vorzeit unserer wissenschaftlichen Erkenntniss entrückt ist, so ist es vor Allem die des ersten im grösseren Staatsverbande uns bekannten Volkes an den Ufern des Euphrat und Tigris, der Assyrer. Wenige Schriftdocumente, die Nachrichten der Bibel, wie vielleicht noch einige bisher nicht entzifferte oder verborgen gebliebene Keilinschriften, ersetzen die **Ueberlieferungen der Sage** bei diesem Volke, und eine geringe Zahl bildlicher Darstellungen, erst in allerjüngster Zeit aufgefunden, zeigen, dass die Musik einst auch hier ein Hauptfactor des gesellschaftlichen Lebens war. Diese Fluren, welche vom wahrscheinlichen Ursitze des Menschengeschlechts, der Hochebene Asiens, nach Süden hin wandernde Familien wohl sehr früh betreten hatten, boten denselben in weitester Ausbreitung und splendidester Weise ihre Gaben, deren Fülle einer dichten, von reichlichen Viehheerden umgebenen Gesellschaft damals mehr anlockend war, als etwa heute die Fundorte von Gold, Silber und Edelsteinen. Der natürliche menschliche Trieb, sich für immer solche Quelle des Wohllebens zueigen zu machen, erzeugte aus einem grossen Theile solcher wandernden Familien bald sesshafte Nomaden, deren

Familienhäupter ausser dem eigenen Ueberfluss auch noch den der umwohnenden Familien sich anzueignen suchten; dies führte die ersten sesshaften Geschlechter zu kriegerischen Erfindungen und räuberischen Handlungsweisen. Dieses sowohl, wie ein von Zeit zu Zeit sich wiederholender Zuzug von Ansiedlern, sodann aber eine sich mehr und mehr entwickelnde Genusssucht, schufen dauernd neue Bedürfnisse und neue Bezeichnungen und machten diesen frühesten Tummelplatz des Menschengeschlechts bald zu einem sprachlichen Babel. Die in einer reineren Gottesverehrung sich besonders glücklich fühlenden Familien scheinen sich zur weiteren Wanderung nach mehr süd- oder westlichen Gefilden veranlasst gefühlt zu haben, indem ihrem geistigen Bedürfnisse, in Ungestörtheit einer überkommenen reinen Gottesverehrung nachhangen zu können, der Muth entkeimte, lieber ähnliche noch unbewohnte Fluren aufzusuchen, als hier in stetem Kampfe mit gleichen Geschöpfen zu leben; dadurch beschränkte sich aber der gesellschaftliche Bestand der Bewohner des Euphratthales allmälig auf diejenigen Familien, unter denen das Recht theils des Stärkeren, theils des Schlaueren und gleichzeitig eine ungeschmälerte Lebenslust maassgebend und leitend wurden. — Vergleichen wir diese wahrscheinliche früheste Entfaltung des Menschengeschlechtes mit den ältesten urkundlichen Nachrichten, denen der Bibel. Dieselbe erzählt in kindlicher Art die Vorgänge der Urzeit, wie sie die Gelehrtesten der Neuzeit, gestützt auf naturhistorische Forschungen, nicht klarer uns zu bieten vermögen. Jahre und Epochen der Erdentwickelung, deren Zeitberechnung wohl für immer dem forschenden Menschengeiste verborgen bleiben wird, übergeht die Urkunde allerdings mit leichtem Schritt; sie erstattet jedoch treuen Bericht über die das Menschengeschlecht betreffenden Hauptentwickelungs-Perioden durch Erzählung einzelner solche Perioden betreffenden Thatsachen, und giebt Schilderungen der Verbreitung des Menschengeschlechtes, welche bis heute durch sprachliche Forschungen nur immer mehr und mehr sich als durchaus zutreffend ergeben. Die bisherigen sprachlichen Forschungen haben z. B. mit Bestimmtheit erwiesen, dass die Völker im Süden bis zu den Galla's bei Abyssinien, wie im Westen fast bis zur äussersten Grenze Europas, dieser Culturstätte am Euphrat entkeimt sind, und dass wahrscheinlich die grosse Fluth — welche der Landgestaltung unseres Planeten eine theilweise Umgestaltung gab und das Menschengeschlecht nicht allein in seiner Vermehrung behinderte, sondern, indem es örtlich die Geschlechter verbindende Generationen vertilgte, die sogenannten Autochthonen schuf — auch so manchen Weg vernichtete, der die früheren Wanderer zu ihren nachfluthlichen Wohnsitzen geführt hatte. Diese Nachrichten der Genesis, zumal über die Verbreitung der Menschen auf der Erde, die bis heute durch die angestrengteste Forschung in ihren Grundzügen bestätigt werden, verpflichten fast auch zu einer vertrauensvollen Hinnahme der Berichte dieser Urkunde über die Musik jener Zeiten. Indem nun *Gen.* 4, 21 erzählt wird: »Und der Name seines Bruders: Jubal; der war der Vater aller Zither- und Flötenspieler«, so ist dies wohl den sonstigen Erzählungen analog so zu verstehen, dass schon in vorfluthlicher, allerfrühester Zeit ein Stammvater auf den Fluren am Euphrat eine Musik als Muster den Mitmenschen ausübte, die, alle *Schlaginstrumente* aus ihrem Kreise fern haltend, sich aus dem Reiche des Hörbaren zu besonderem Gebrauche nur das Vorzüglichste erkor. Wenn nun schon die Weisen es für wichtig hielten, aus den vorfluthlichen Zeiten von einem Tonmeister zu berichten, der »der Vater aller Saiten- und Blasinstrumentisten« gewesen, so ist auch wohl als wahrscheinlich anzunehmen, da diese Urkunde hauptsächlich nur über die Schicksale u. s. w. der gottergebenen Familienväter berichtet, dass dieser Vater der Musiker eben als ein solcher betrachtet werden muss, und dass seine ausgeübte Musik, wie die primitive in den entfernteren Culturstätten, China, Indien und Aegypten, im Dienste des Cultus stand, wodurch eine correcte Verbreitung eines auf festbestimmte Tonstufen beschränkten Tonreiches, das zugleich mit der Sprache im Bunde zum Lobe Gottes seine Verwendung fand, sehr bald allgemein werden musste. Als die Zeit, in der diese Musikpflege stattfand, welche — nach *Gen.* 4, 20: »Und Ada gebar Jabal; von dem sind hergekommen die in Hütten wohnen und Vieh zogen« — durch das vorher schon entwickelte sesshafte Nomadenleben und durch die sonstigen — nach *Gen.* 4, 22: »Zilla aber gebar Tubalkain, den Meister

in allerlei Erz und Eisenwerk« — industriellen Erfindungen sehr befördert wurde, bezeichnet die Urkunde eine noch von dem ersten Menschenpaare erlebte, denn nach *Gen.* 4, 25 erzeugte Adam, nachdem der Musikmeister Jubal schon wirkte, erst seinen dritten Sohn: Seth. — Schon vor der grossen Fluth entstanden nach der *Gen.* 6, 4 durch Mischung der frommen und gottlosen Geschlechter »Gewaltige in der Welt und berühmte Leute«. Der äussere Glanz, den solche Gewaltigen um sich häuften, wirkte gewiss so mächtig auf die kindlichen Gemüther der Menschen, dass das Gedächtniss an dieselben sich von Mund zu Mund rühmend oder verdammend, je nach der Auffassungsart des Einzelnen, fortpflanzte; spätere Geschlechter brauchten nun nicht erst aufs Neue die Mittel zu einem üppigen und zugleich unbeschränkten Wohlleben für sich zu erfinden, sondern genuss- und herrschsüchtige Naturen suchten wohl so bald als möglich dazu nach dem überkommenen Vorbilde zu gelangen. Dieser Erfahrung gemäss mögen auch die musikalischen Entdeckungen der vorfluthlichen Zeit durch sinnige Verehrer wenigstens theilweise in der äusseren Form dem späteren Geschlechte erhalten worden sein; gewiss ist es, dass unter den Gewaltigen der nachfluthlichen Zeit, von Nimrud bis Assur, den Erbauern Ninive's, Babylons u. s. w., der Tonfreude gehuldigt worden ist, wenn wir nicht ganz willkürlich die in der *Gen.* 31, 27 sich vorfindende Erwähnung der Musik, wo Laban zu seinem Schwiegersohne Jacob ungefähr 2200 v. Chr. sagt: »Warum bist du heimlich geflohen, und hast dich weggestohlen, und hast mirs nicht angesagt, dass ich dich hätte begleitet mit Freuden, mit Singen, mit Pauken und Harfen?« — etwa als eine damals entstandene Sitte eines musikalischen Geleites deuten wollen. Ein solches Abschiedsgeleit von Gesang, Saiten- und *Schlag*instrumenten musste, nach der Art der Erwähnung zu urtheilen, selbst bei kleinen Nomadenfürsten etwas Gewöhnliches gewesen sein. Diese zu reinen weltlichen Freuden bei Familienbegebenheiten ausgeübte Musik, und zwar aus Gesang und Saitenspiel im Vereine mit der *Adufe* (s. d.) bestehend, beweist, dass die Kunst ein weitverbreiteter Factor des Gesellschaftslebens war, und besonders dann gebraucht wurde, wenn man äusseren Pomp entwickeln wollte, zu welcher Annahme uns auch die Angaben in der späteren geschichtlichen Zeit über den Gebrauch der Musik berechtigen. Sehr richtig sagt H. Weiss in dem kurzen geschichtlichen Abriss seiner »Kostümkunde« (Stuttgart, 1860, Bd. I, S. 185), auf fast alle bisher bekannt gewordenen und von ihm angeführten Quellen sich stützend: »Auf den Trümmern eines alten Reiches von Babylon, dessen Bestehen und Untergang die Sage vom Thurmbau des Bel oder Bal anzudeuten scheint, erhob sich das Reich der Assyrier. Rivalitätskämpfe beider Staaten mochten diesen Wechsel herbeigeführt haben. Ihm sollte indess auch dieses assyrische Reich noch einmal unterliegen. Vermuthlich erst nach einer vollständigen Zerstückelung der Länder in eine Menge einander befehdender Kleinstaaten, wie solche namentlich die Pharaonen der achtzehnten und neunzehnten Dynastie in Westasien vorfanden, gelang es den Assyriern, sich wiederum zu einer weitgreifenderen Selbstständigkeit emporzuschwingen. Etwa seit dem Beginne des 13. Jahrhunderts v. Chr. erscheinen sie als das herrschende Volk. Gewaltige siegreiche Kämpfe mit den östlichen und westlichen Ländergebieten des Mittelstromlandes, Mesopotamien, welche die historische Sage auf die mythischen Dynastien des Ninus und der Semiramis übertrug, hatten dem Reiche seine gebietende Weltstellung gesichert, dessen von Ninus gegründete Capitale aber, Ninive, zum Mittelpunkt westasiatischer Cultur erhoben«. Ausser dieser mehr oder weniger der Darstellung der Genesis ähnlichen Geschichte der Länder im Euphratthale lernt man jetzt auch schon durch Entzifferung einzelner graphischer Monumente jener Orte Angaben kennen, welche die der griechischen und römischen Geschichtschreiber über diesen Erdstrich theilweise bestätigen. Diese graphischen Monumente, ihrer keilförmigen Zeichen wegen **Keilinschriften** genannt, finden sich in dreifacher Art vor und offenbaren als phonetische Lautzeichen eine so scharfsinnige und selbstständige Beobachtung des sprachlich angewandten Hörbaren in allerfrühester Zeit, wie wir dies an keiner anderen Culturstätte vorfinden. Alle drei Keilschriftarten bezeichnen nur die Sprachconsonanten; sie unterscheiden sich jedoch durch ihre Zusammensetzung und durch die Zahl, in welcher man sie gebraucht. Die

durch die meisten Zeichencombinationen sich auszeichnende Schrift, die oft mehre, verschiedene Zeichen für denselben Sprachlaut gestattet, findet sich auf den ältesten Bauwerken zu Ninive und Babylon. Die rationellste Art der Keilschrift, welche durch die wenigsten Zeichen sich kenntlich macht, sieht man auf Denkmalen, sowohl in Chaldaea, Persepolis wie in Lydien, die während der Perserherrschaft gebaut worden sind, also besonders auf den Bauwerken aus dem 6. Jahrhundert v. Chr. In welche Zeit die dritte dieser Schriftarten fällt, die weniger präcis und ökonomisch als letztere, hat man bis heute nicht fest bestimmen können. Für die Erforschung der assyrischen Geschichte haben sich bisher nur Monumente mit Inschriften ersterer Art als besonders dankbar erwiesen. Einer solchen Inschrift, deren Original sich im Londoner Museum befindet, verdanken wir eine Aufzeichnung von Herrschern und Dynastien bis zur frühesten **geschichtlichen Zeit des assyrischen Reiches.** Hiernach herrschte die erste Dynastie, und zwar eine Medisch-Elamitische, in den assyrisch genannten Ländern von 2296 bis 2072 v. Chr. In dieser Zeit war es ungefähr, wo Abram das Vorhaben seines Vaters Thara ausführte und Mesopotamien verliess, um für sich und seine Nachkommen eine neue Heimat zu suchen. Sollte vielleicht die Entstehung dieses ersten grossen assyrischen Reiches dem Stammvater der Hebräer dazu die Veranlassung gegeben haben? Wie leicht in jenen Tagen noch herrschsüchtige Naturen sich ein Recht über andere Familien zueignen konnten, lehrt die Erzählung, *Gen.* 14, von Gewaltigen, die sich zusammenthaten, um andere Gewaltige zu bekriegen und zu berauben. Diese Gewaltigen hatten jedoch nur so wenig Krieger, dass Abram es nicht für verwegen hielt, mehrere solcher mit 318 im Kriegshandwerk ungeübten Knechten anzugreifen, und sie auch in der That vernichtete. Die zweite Dynastie, welche in diesen Landen von 2072 bis 1974 v. Chr. herrschte, wird als eine Medische, die dritte, von 1974 bis 1516 v. Chr., als eine Chaldaeische verzeichnet. Dann trat als vierte, von 1516 bis 1271 v. Chr., eine Arabische Herrschaft ein und erst dieser folgten die Assyrischen Dynastien, und zwar die erste von 1271 bis 745 v. Chr., die zweite von 745 bis 722 v. Chr., und die dritte von 722 bis 626 v. Chr. Durch die Entzifferung ähnlicher Keilinschriften, die sich auf den Wänden der unter ninivetischen Trümmern erhaltenen Reste altassyrischer Prachtbauten vorfinden, lüftet sich mehr und mehr der Schleier, welcher bisher die Vorgeschichte dieser Länder deckte; schon treten die Namen einzelner Herrscher, wenn auch in schwankender Lesart, aus dem Dunkel hervor und gewähren fernerer Forschung festere Stützpunkte. Auch in Bezug auf die **Zeit der Entstehung jener Prachtbauten,** die jetzt einzelne hervorragende Trümmerhaufen bilden, haben diese Entzifferungen schon ein helles Licht geworfen, sodass man je nach der Stelle, wo das Monumentale aufgefunden worden ist, mit ziemlicher Gewissheit die Zeit angeben kann, wann dieselben geschaffen worden sind. So nennen Keilinschriften in dem sogenannten Nordwestpalaste des Nimrud zu Ninive als Wiederhersteller oder Erbauer dieses Prachtgebäudes »Assarakbal«, der ungefähr um das Jahr 900 v. Chr. lebte. »Derselbe empfing« (vgl. Layard, »*Nineveh and Babylon*«, S. 355) »die Schatzungen der Völker, welche am Meere wohnen, der Tyrier, Sidonier, Kubalier und von der Stadt Arvad, welche mitten im Meere liegt, Tribute an Silber, Gold, allerlei Geräth von Metall und Holz und Kleidungsstücken mit reicher Verzierung.« Der sogenannte Centralpalast des Nimrud ebenda wird von ähnlichen Schriftdocumenten als das Werk des Nachfolgers dieses mächtigen Herrschers, 850 v. Chr., angegeben. Nach dieser ersten geschichtlich bekannten Blüthezeit des assyrischen Reiches, in der selbst Aegypten sich den Herrschern desselben mit Geschenken nahte, scheint die Anhäufung unermesslicher Schätze zu einem entnervenden Luxus der Grossen geführt zu haben, der eine allmälige Auflösung des locker gefügten Staatskörpers zur Folge hatte. Dieser Auflösung jedoch wirkte der thatkräftige Herrscher Phul, 770 bis 760 v. Chr., entgegen und verschaffte durch das wahrscheinlich von ihm eingeführte System: überwundene Völker in andere Ländergebiete zu versetzen und den Wohlstand der Zurückgebliebenen durch hohe Tribute zu untergraben, sich und seinen Nachkommen für die Hauptstadt zahlreiche und geschickte Arbeiter als gehorsame Werkzeuge zur Ausführung der prächtigen Bauwerke, die in damaliger Zeit als Weltwunder

angestaunt wurden. Solchen Händen verdankte der Stadttheil Ninive's, den die Trümmer von Khorsabad anzeigen, ums Jahr 700 v. Chr. durch »Salmanassar« seine Entstehung; die Ruinen von Kuijundschik zeigen die Stelle an, wo nach einer Inschrift ebenda »Sanherib« 680 v. Chr. einen ähnlichen Stadttheil aufführte. Durch diese Deportation der thatkräftigsten Familien aus den unterjochten Völkern und der Heranziehung der Geschicktesten ihrer Leute zu Frohnarbeiten in der Capitale des Reiches erklärt sich die überaus grosse Bevölkerung Ninive's und dessen auf Kosten der übrigen westasiatischen Städte erworbene, namentlich industrielle, Bedeutung, deren Grösse Jonas 3, 3: »Ninive war aber eine grosse Stadt Gottes, drei Tagereisen gross«, und ebenda 4, 11: »Und mich sollte nicht jammern Ninive, solcher grossen Stadt, in welcher mehr denn hundert und zwanzigtausend Menschen, die nicht wissen Unterschied, was rechts und links ist, dazu auch viele Thiere?« — gewiss nicht übertrieben schilderte. Immer mehr gehäufter Ueberfluss rief endlich einen Luxus der Grossen des Reiches hervor, der immer mehr und mehr entnervend auch die »Mächtigsten« der Erde berauschte und in Sarak oder Sardanapal, 626 bis 602 v. Chr., seinen höchsten Ausdruck fand. Die geknechteten Völker fanden in einem ihrer Herrscher einen Rächer, der, Vasall der assyrischen Könige, seinen Ueberfluss als Tribut nach Ninive schaffen musste und dort einsehen lernte, dass nur noch aus Gewohnheit die Tribute der verschiedenen Länder dorthin flossen, die assyrischen Herrscher jedoch nicht mehr die Macht hätten, sich dieselben zu erzwingen. Nabopolassar, Statthalter von Babylon, stürzte, trotzdem dass der Nächstmächtigste der Erde, der Pharao Necho, den Versuch machte, den wankenden Thron des assyrischen Reiches zu stützen, nach zweijährigem Kampfe um die Capitale den assyrischen Staatskoloss. »Ninive, die frohlockende Stadt, die«, nach Zephanias 2, 15, »in Sicherheit wohnte, die da sprach in ihrem Herzen: ich bins und ausser mir keine mehr!« sank unter der verzehrenden Flamme der von ihrem letzten Beherrscher »Sardanapal« selbst geschwungenen Fackel in rauchende Trümmer. »Wie ist sie so wüste geworden, dass die Thiere darin wohnen!« — »Und wer vorübergehet, pfeifet sie an und klappet mit der Hand über sie!« — Ausser den Keilinschriften finden sich noch **Reliefsculpturen** die einen wesentlichen Wandschmuck der assyrischen Paläste bildeten und, wie über Sitten, Gebräuche u. s. w., auch über Musik ein umfassendes bildliches Material vor Augen führen. Zur Fertigung dieser Reliefsculpturen bediente man sich Alabasterplatten von 2,5 bis 3,33 Meter Höhe und 1,25 bis 2 Meter Breite, die man vertical aneinanderreihte. Diesen Alabasterplatten fast allein verdanken wir unsere genauere Kenntniss altassyrischer Cultur und Sitten, wie auch der damals in Mittelasien herrschenden Pracht und Lebensfülle, welche die alttestamentlichen Schriften nur ahnen lassen. Zwar fehlt bis heute in Bezug auf Musik fast jedes erläuternde Wort zu diesen bildlichen Darstellungen, so wie sonst jede monumentale Nachricht über die vorangegangene Entwickelung der Kunst bei den Assyrern, welcher Uebelstand, vergrössert durch die uns kaum begreifbare Art des Musiklebens in der antiken Welt überhaupt, fast Jeden zurückschrecken müsste, über das Thun und Treiben dieser Völker in Bezug auf Musik nachzudenken; ferner sprechen z. B. die viel weiter chronologisch zurückgreifenden Monumente Aegyptens scheinbar gegen eine schon frühe Blüthe der Kunst auf Assyriens Fluren: doch die traditionellen Nachrichten, welche uns die Genesis und unter den späteren Schriftstellern namentlich Josephus bewahrt haben, erlauben uns wenigstens mit einiger Gewissheit anzunehmen, dass die Völker des Euphratthales ihre Musikcultur seit frühester Zeit selbstständig nach ihren sonstigen Eigenheiten entwickelt haben. Hätten die Assyrer, wie die Aegypter, in nächster Nähe so unvergängliches Material zu Kunstmonumenten gehabt, so würden auch Ueberbleibsel aus Kunstepochen einer früheren Zeit, und vielleicht noch umfangreicher als die vorhandenen, zu uns sprechen; da jedoch die Assyrer als einziges Steinmaterial nur den leicht verwitternden Alabaster und ausserdem Backsteine, die an der Luft getrocknet und durch Asphalt verbunden wurden, besassen, so sind wir nur zur Verwunderung berechtigt, dass wir überhaupt noch erhaltene Bautrümmer aus den geschichtlichen Glanzzeiten Assyriens vorfinden. Die Monumente der geschichtlichen Glanzzeiten jedoch, so direct auch sonst durch Sage und Geschichte die Grie-

chen wie die Römer nach Aegypten als der Quelle ihrer Culturanfänge wiesen und selten den Kleinasiaten und Phöniziern in dieser Beziehung ein Verdienst zukommen liessen, haben sich mit Zuziehung der neuesten vergleichenden Musikforschung immerhin als so bedeutend herausgestellt, dass man mit dem geistigen Lichte des Prometheus, dessen Heimat schon die griechische Sage in die Nachbarschaft des Kaukasus verlegt, nunmehr wohl auch die zur höchsten Wonne die Menschenbrust erwärmende Musik zu gleicher Zeit entstehen und dann über den Boden des assyrischen Urreiches hinweg sich nach dem Süden und Westen unserer Hemisphäre verbreiten lassen darf, zumal andererseits nach zum Theil sicheren urkundlichen Nachweisen von der Hochebene Asiens, dem Ursitze des menschlichen Geschlechtes, aus ein Stamm von Auswanderern schon früh jene höchsten Güter der Menschen dem fernen Osten (s. Chinesische Musik) zugetragen. Zunächst zeigen uns **die bildlichen Darstellungen** der alten Assyrer eine sehr grosse Zahl ausübender Musiker. Nach der reich geschmückten Kleidung vieler dieser Musiker zu urtheilen, lag die Ausübung der Tonkunst während der Glanzperiode des assyrischen Reiches nicht in den Händen der niederen, sondern wohl nur der höheren Stände, denn während die niederen, dienenden Personen stets mit einem nur bis zum Knie reichenden Kittel abgebildet werden, zeichnen sich die Spieler meist durch das hemdartige, enganschliessende und bis zu den Knöcheln herabreichende Gewand der Machthaber und vornehmen Leute aus. Die Gewänder selbst unterscheiden sich noch durch mehr oder weniger reiche Stickereien; einige haben nur einen gestickten unteren Rand, andere daneben noch einen verzierten Gürtel, noch andere sogar ein breites, gesticktes Bandelier über die Brust u. s. w.; ja, es finden sich sogar Musiker dargestellt, die, mit einer hohen, einer Bischofsmütze ähnlichen, Kopfbedeckung geschmückt, sich als Priester der höchsten Ordnung kennzeichnen. Sodann stellte man als Musicirende zumeist nur Männer in der Vollkraft ihrer Jahre dar; seltener befinden sich unter ihnen Eunuchen, und nur in dem Theile der Bildwerke, wo eine Betheiligung an der Musik durch Händeklatschen oder Gesang dargestellt wird, bemerkt man Frauen und Kinder. Betrachten wir nunmehr die abgebildeten Instrumente näher, so finden wir, dass hier nicht allein fast alle Arten von Saiten-, Blas- und Schlaginstrumenten vertreten sind, sondern dass einzelne, wie die Kithara, sogar auch eine gewähltere Form zeigen, als wir sie in den Bildwerken der Aegypter finden. Vor Allem fesseln die **Saiteninstrumente** in ihren sehr verschiedenen Formen, und unter diesen besonders die harfenartigen, die Aufmerksamkeit. Das Saitenmaterial an dieser Culturstätte scheint, nach der Art zu urtheilen, wie man die frei an den Saiteninstrumenten herabhängenden Saitenverlängerungen darzustellen sich bemühte, Metall gewesen zu sein, wofür auch die spätere Gewohnheit in diesen Gegenden, vorzüglich Drahtsaiten zu gebrauchen, spricht. Bei den harfenartigen Instrumenten findet man indessen auch eine uns bis jetzt noch unklare Einrichtung. Dieselben findet man nämlich nach M. Engel, »*The Music of the most ancient nations, particularly of the Assyrians, Egyptians and Hebrews*«, *Londres*, 1864, S. 29, oft sogar mit 21 Saiten dargestellt, wobei die Saitenverlängerungen an denselben in der Zahl mit den Saiten selbst selten übereinstimmen, so dass einige Harfen mit 21 Saiten nur 15, auch wohl nur 12 Saitenverlängerungen, andere mit 14 Saiten dagegen 26 Saitenverlängerungen u. s. w. sehen lassen. Zum Wenigsten wird hierdurch die Reflexion über die Beschaffenheit der assyrischen Musik im Allgemeinen und über die Stimmung dieser Saiten sehr erschwert. Eine streng gegliederte Sonderung dieser Musikwerkzeuge, welche sich theils in deren oft wiederkehrenden ähnlichen Formen, theils durch deren Anordnung in den orchesterartigen Zusammenstellungen offenbart, deutet auf eine lange Entwickelungszeit hin, da sowohl ihre Zahl, wie ihre Grösse und Form von der Musik bedingt wurden, welche jene Völker für ihre religiösen, wie auch profanen gesellschaftlichen Zwecke in pomphaften Schaugeprängen ausübten. Am Häufigsten sieht man auf den Monumenten die grösste der Harfen, welche früher wahrscheinlich Magadis (s. d.) hiess und die wir hier die assyrische Harfe nennen wollen. Dieselbe, ohne Vorderholz, wie die ägyptische grosse Harfe, war, nach dem Verhältniss zu den Figuren, ungefähr 1,25 Meter hoch und wurde, durch Riemen an Hüfte und Schulter des Spielers befestigt,

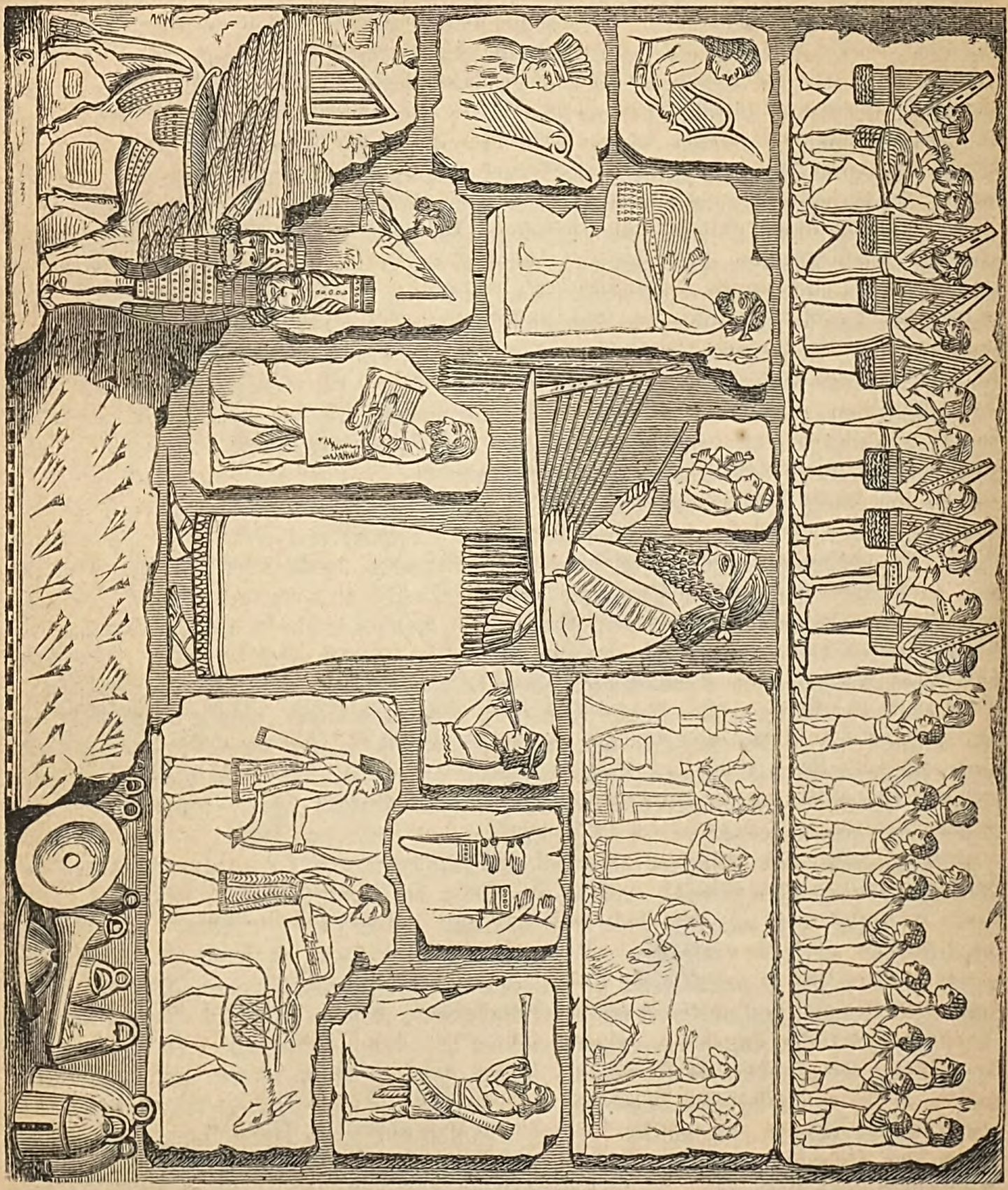
in aufrechter Stellung vom Gürtel ab so getragen, dass beide Hände frei gebraucht werden konnten. Der Resonanzboden, von etwas nach innen gebogener Form, befindet sich an der Ober- und Längsseite des Instrumentes; mit dem Ende dieses Resonanzbodens, das sich beim Tragen der Harfe am Gürtel des Spielers befindet, ist ein starker Stab verbunden. Zwischen Schallkasten und Stab wurden die Saiten so angebracht, dass sie am Schallkörper befestigt waren, und durch eine Umwickelung um den Stab, oder in ähnlicher Weise, ihre Stimmung erhielten. Der Praxis scheint es entsprochen zu haben, dass man die Saitenverlängerungen mit den gespannten Saitentheilen im Zusammenhange liess; dagegen mochte der Schönheitssinn aus ihnen noch einen schmuckartigen Zusatz den Instrumenten geschaffen haben, da sie in der Regel mit symmetrischen Verzierungen versehen sind. Die geringere Anzahl von Saitenverlängerungen ist wohl aus der Praxis erklärlich; die grössere Zahl derselben bleibt uns jedoch durchaus räthselhaft, wenn wir dieselbe nicht als einen blossen aus oben angeführter Praxis entstandenen Instrumentschmuck annehmen wollen, der unzusammenhängend mit den gespannten Saiten war; dieser Schmuck wurde nicht zuweilen, sondern öfters angewandt, wesshalb es den gewissenhaften Darstellern nothwendig erschien, denselben auch bildlich zu geben. Das Spielen dieser Instrumente wurde durch beide Hände gleichzeitig bewirkt, was jedoch nicht bedingt, dass gleichzeitig verschiedene Töne angegeben wurden, da die Hände so abgebildet sind, dass sie einander gegenüber stehen. — Das bei den Hebräern so oft erwähnte Nebel (s. d.) scheint mit der assyrischen Harfe übereingestimmt zu haben, nur dass es eine Species derselben, die stets nur mit 12 Saiten bezogen war, bildete; die in der Bibel sich vorfindende verschiedene Uebersetzung für נבל spräche nur dafür, dass die betreffenden Exegeten nicht gleichzeitig eine vergleichende Musikforschung getrieben haben. Besonders scheint die Uebersetzung der Bibel durch die Siebenzig, ungefähr 300 v. Chr., jene Ungenauigkeit in der Bezeichnungsart dieses Instrumentes hervorgerufen zu haben. — Das nächst dieser assyrischen Harfe am häufigsten vorkommende Saiteninstrument hat gerade in umgekehrter Anordnung seine Bestandtheile. Es befindet sich bei diesem nämlich der Resonanzboden unten, der beim Spielen des Instrumentes in wagerechter Richtung, am Gürtel befestigt, getragen wurde; der Stab, über den die Saiten stimmend gezogen wurden, befand sich an oder in diesem Resonanzkasten in verticaler Richtung fest an- oder eingefügt, und zwar an dem vom Spieler abgewandten Ende. Hinter diesem Stabe hingen dann die Saitenenden in vorher beschriebener Art herab. Dies Instrument, welches *M. Layard* in den Trümmern eines grossen assyrischen Gebäudes, ungefähr 50 Kilometer von Ninive, zuerst in der Abbildung vorfand, ist wahrscheinlich die Urform, oder doch derselben nahe stehend, des Kinor (s. d.) der Bibel, das nach *Diodorus* von Sicilien eine dreiseitige, mit 9 Saiten bezogene Harfe war, deren sich auch die aegyptischen Priester sowohl bei hohen Festen als auch bei Gastmählern bedienten; es wurde mit einem Stäbchen geschlagen. Vorzugsweise finden wir dies Instrument in den Händen der vornehmen assyrischen Musiker; ja, man bemerkt hier die Absicht des Darstellers, dem Auge des Spielers einen Anflug von Begeisterung zu verleihen. Die linke Hand des Instrumentisten ist stets so dargestellt, dass sie bereit ist, die Saiten zu berühren, was anzudeuten scheint, dass man mit Sorgfalt den Ton des Instrumentes beachtete und denselben zu einer bestimmten Zeit zu dämpfen pflegte. — Noch ein dreiseitiges Instrument fand *M. G. Rawlinson* in den Ruinen von *Kuijundschik* dargestellt; er hat dasselbe in seinem Werke: »*The five great Monarchies of the ancient Eastern world*«, *etc.*, *Londres*, 1862—1866, *Vol. II*, *p.* 153, näher beschrieben und abgezeichnet. Dies Instrument führte in einem dreiseitigen Rahmen nur 4 Saiten und soll nach den Conjecturen verschiedener Archäologen die Urform der phönizischen *Sebaka* oder der sogenannten Sambuke der Griechen und Römer sein. — Die dritte grössere uns im Gebrauch oft bildlich vorgeführte Form von Saiteninstrumenten ist nach einem Basrelief, das zuerst in Kuijundschik aufgefunden wurde, die Urform des Psalteriums, welches die Araber *Pisantir* oder *Santir* nennen, und das bei den Griechen die Form des Monochordes schuf, in dieser Form später, zu den Arabern zurückwandernd, auch den Namen *Qânon* erhielt und bei uns die Erfindung des *Klaviers* veran-

lasste. Auf einem Resonanzboden von hervorragender Breite, der bei der Behandlung vom Gürtel des Spielers ab wagerecht getragen wurde, erheben sich auf den Bildern 10 Saiten, die dicht vor dem Ende des Schallkastens halbkreisförmig über einander gebogen sind und deren Enden dann an dem Instrumente herabhangen. Wenn auch die assyrischen Bildwerke in vieler Beziehung schon eine bessere Zeichnung als die ägyptischen offenbaren, ja selbst schon eine gewisse Art perspectivischer Darstellung bieten, so war eine künstlerische Wiedergabe dieses Instrumentes, wenn dasselbe eben in Gebrauch seiend dargestellt werden sollte, doch wohl eine zu grosse Anforderung an die plastischen Künstler der alten Assyrer, wesshalb sie sich auch wohl den ägyptischen ähnlich zu helfen suchten und unter diesen Bedingungen an die Phantasie des Beschauers appellirten. Selbstverständlich ergiebt sich, dass eine so gebogene Metallseite, wie sie eben die Bilder zeigen, nicht musikalisch brauchbar ist. Die perspectivisch richtige Vorführung des Instrumentes in dieser Lage fordert nothwendig nur die Darstellung einer Saite auf demselben, indem diese alle anderen decken würde; da jedoch 10 Saiten horizontal neben einander, unmittelbar in gleicher Höhe über den Resonanzboden gespannt, dann über einen wahrscheinlich am Ende des Schallkastens sich befindenden Steg gebogen wurden und man diese Saitenzahl dennoch anschaulich zu machen wünschte: so entstand wohl diese wunderbare bildliche Darstellung des Instrumentes. Die Saiten desselben brachte der Spieler vermittelst eines kleinen Stäbchens zum Ertönen, dessen dargestellte Haltung es jedoch in Zweifel lässt, ob mit diesem Stäbchen die Saiten gerissen oder geschlagen wurden; wahrscheinlicher scheint Letzteres stattgefunden zu haben. — Auch bieten assyrische Bildwerke ganz eigenthümlich geformte Kitharen (s. d.) zur Ansicht, welche nach ihrer Gestaltung und Handhabung auf eine selbstständige nationale Entwickelung dieses Instrumentes an dieser Culturstätte schliessen lassen. Zwar findet man schon, aus der Zeit von ungefähr 2000 v. Chr. stammend, verschiedene Kitharen in Händen von Einwanderern in ägyptischen Gräbern abgebildet, die zuweilen als dem Stamme der Aâmu angehörig bezeichnet werden, so wie auch in dem Grabe Nêvôth's zu Beni-Hassan in Händen gefangen eingeführter Völkerschaften: doch stets deutet die Farbe dieser dargestellten eingewanderten wie eingeführten Stämme nach Asien als ihrem ursprünglichen Wohnsitze hin. Nach diesen bildlichen Darstellungen in Aegypten also, wie auch nach den Sagen u. s. w. der Griechen und Römer, ist die nächste asiatische Culturstätte, Assyrien, das Heimatland der Kithara. Die damalige Form dieses Instrumentes ist in zwei wohlerhaltenen Bildwerken, die *M. Layard* in den Ruinen zu *Kuijundschik* auffand, abgerechnet die bei jeder besonders künstlerischen Auszierungsart derselben, eine gleiche. Das Oberholz, an dem die Saiten wahrscheinlich beim Beziehen des Instrumentes zuletzt befestigt wurden, befindet sich in schräger Richtung gegen die gerade Grundfläche des Resonanzbodens an den beiden Seitenarmen des Instrumentes angebracht, sodass die höheren Töne durch kürzere Saiten, und umgekehrt, erzeugt wurden; diese Einrichtung war der Dauerhaftigkeit des Instrumentes besonders fördersam, da überall dann die gleichstarken Saiten, welche doch im Alterthum nur zu Einem Bezuge verwandt wurden, auch nur eine gleiche Spannung erforderten. Die eine dieser erwähnten Kitharen zeigt einen Bezug von 5 Saiten, die andere, in Händen eines Priesters, einen von 7 Saiten. Eine Kithara mit 10 Saiten bezogen, auf einem Basrelief in *Khorsabad* gefunden, ist jedoch in ihrer Bauart vollständig von den vorher erwähnten verschieden. Bei dieser Kithara, die mehr einen primitiven Charakter der Form offenbart, ist das Oberholz in paralleler Linie mit der Grundfläche des Schallkastens gehend; sie befindet sich in Händen eines Kriegers, der seiner Kleidung nach den niedersten Graden dieses Standes angehört. Beiläufig mag hier noch eines Basreliefs, welches sich im Britischen Museum befindet, gedacht werden, das drei Häuptlinge in der Mitte von Kriegern repräsentirt, welche eine Kithara mit 5 Saiten in eigener Form handhaben, die der *Kissar* (s. d.) oder der aethiopischen Lyra, noch heute in Abyssinien und bei den Berbern in Gebrauch, fast gleich ist. — Fast einzig ist die Darstellung eines Griffbrettinstrumentes, ähnlich den ägyptischen Instrumenten dieser Art, auf assyrischen Monumenten. Die Verzierung am oberen Ende desselben, welche zwei Saitenenden anzu-

deuten scheint, lässt auf eine Bespannung dieses Instrumentes durch zwei Saiten schliessen; die sonstige Ausstattung des Spielers, die denselben als eine Person niederen Ranges, oder dem Volke im Allgemeinen angehörig, kennzeichnet, scheint anzudeuten, dass dies Instrument mehr in den Händen der niederen Stände war. Die Seltenheit seiner Darstellung wie das Nichtvorkommen desselben in orchestralen Zusammenstellungen verräth fast, dass in Assyrien dies Instrument eigentlich fremd war und wahrscheinlich erst von Aegypten her dahin gekommen ist. — Von **Blasinstrumenten**, wahrscheinlich aus Holz gefertigten, finden wir in Assyrien nur die Doppelflöte in der einfachsten Form, mit zwei gleich langen Rohren, öfters dargestellt vor, wie sie auf ägyptischen und phönizischen Bildwerken ebenfalls häufig zu sehen ist. Der assyrische Name dieses Instrumentes ist uns nicht erhalten, doch nach der lateinischen Benennung dieser Flöte: *tibia sarrana,* Flöte aus Tyrus, schliesst man, dass es die *Nekeb* (s. d.), נקב, der Hebräer war. Blechblasinstrumente sind auch nur in einer Form, der geraden Trompete, vertreten, und zwar hat man bis jetzt erst ein einziges Monument entdeckt, auf dem sich dies Instrument in der Hand eines Kriegers in Gebrauch vorfindet, wesshalb man annimmt, dass dasselbe einzig zu militärischen Zwecken bei den Assyrern gebraucht wurde. Diese Darstellung auf jenem assyrischen Basrelief und jene auf dem Triumphbogen des Titus zu Rom von dem חצוצרות, Chatsotsroth, der Hebräer sind einander fast gleich. Ein Bruchstück solcher Trompete, gefunden in den Ruinen zu Ninive, welches im Britischen Museum aufbewahrt wird, zeigt die gleichen Verhältnisse in der Form des Schalltrichters, nur sieht man, dass dies Bruchstück einer viel grösseren Trompete angehört haben muss, als die gewesen sein kann, welche auf dem assyrischen Bildwerke sich dargestellt findet. — Was nun die **Schlaginstrumente** anbetrifft, so hatten die Assyrer deren auch schon zweierlei Arten, wie wir; die einen bestanden aus mit Membranen bespannten Schallkörpern, die anderen aus tellerförmig gestalteten metallenen Platten. Von den mit Membranen bespannten Resonanzböden sieht man am häufigsten die oft in der Bibel genannte Adufe, תוף, dargestellt, welche ebenfalls, wie jene, mit einer Hand gehalten und mit der anderen geschlagen wurde. Ausser dieser finden sich noch zwei Arten Tymbalen abgebildet, wovon die eine mit einem ungefähr 0,8 Meter langen, konisch nach unten hin abnehmenden, geschlossenen Schallkasten versehen, während die andere ähnlich der jetzt gebräuchlichen kleinen Militärtrommel geformt war; beide trug man an dem Gürtel befestigt vor sich, und zwar so, dass die Membran sich vom Gürtel des Spielers ab wagerecht befand; tractirt wurden sie mit beiden Händen. Letzterer dieser beiden Tymbalarten bediente man sich vorzugsweise zur Markirung des Rhythmus bei chorischen Gesängen, wenn dieselben mit mehreren Instrumenten vereint stattfanden. Von der zweiten Gattung der Schlaginstrumente, der aus metallischen Körpern bestehenden, findet man eine unseren Becken in der Militärmusik durchaus in der Form gleiche Art, welche die Tseltslim, צלצלים, der Bibel zu sein scheinen. Ausser dieser Art sieht man noch eine durchaus andere Cymbelart, die einem Monumente der Ruinen zu Kuijundschik — ein Eunuch behandelt dieselbe — entnommen ist; diese besteht aus zwei gleichen, konisch gehöhlten, mit einem Stiele versehenen, kleineren Metallplatten, welche beim Gebrauch aufeinandergestülpt wurden. — Ob die Assyrer Crotalen (s. d.) bei ihrer Musik anwandten, ist ungewiss, doch wenn dies der Fall war, so haben sie dieselben wohl nur aus Bronze gefertigt und mit eisernen Klöppeln behandelt. *M. Layard* fand nämlich in einem Zimmer einer Ruine des *Nimrud-Palastes* zu Ninive ungefähr 24 kesselartig geformte bronzene Glocken, die 0,09 Meter in der Höhe und 0,06 Meter im Durchmesser maassen, welche zu letzterer Vermuthung Veranlassung geben; viele Archäologen jedoch nehmen auch an, dass diese Glocken zum klingenden Schmuck des Pferdegeschirres gedient haben. — Die meisten Bildwerke, welche Musicirende darstellen, geben eine **Zusammenstellung verschiedener Instrumentisten**, über deren Vereinigungsgrund gewöhnlich schon der blosse Augenschein Aufschluss giebt; oft jedoch theilen auch Keilinschriften deren nähere Veranlassung mit. Am häufigsten begegnet man Gruppen von zwei oder drei Musicirenden, unter denen stets ein Schlaginstrumentist sich befindet. Selbst Dirigenten scheinen zu diesen kleinen Orche-

stern eine Nothwendigkeit gewesen zu sein, denn man sieht an der Spitze eines solchen Musikcorps oft einen Mann abgebildet, der mit einem Stabe den Ausübenden Zeichen zu geben scheint. Zuweilen hat ein solcher Dirigent auch noch in der anderen Hand ein Schlaginstrument; ja, es kommt sogar vor, dass man bei grösseren Vereinigungen Musicirender zwei Dirigenten abgebildet sieht. Gewöhnlich führen die Abbildungen uns die Musiker gehend, seltener stehend, doch nie sitzend vor, wie Letzteres so oft auf den ägyptischen Bildwerken der Fall ist. Diese Orchester bilden ferner fast immer einen hervorragenden Theil einer staatlichen Ceremonie; sie finden sich sowohl bei den höheren mehr häuslichen Festlichkeiten der Herrscher, z. B. Libationen, Gastmählern u. s. w., wie auch bei grossen Schaugeprängen derselben vor dem Volke in Gebrauch, z. B. an der Spitze im Triumphzuge heimkehrender Krieger u. s. w., und zeigen, je nach ihren besonderen Zwecken, auch eine verschiedenartige Besetzung durch Instrumentisten der verschiedensten Art im Vereine mit händeklatschenden Personen, so wie auch ohne dieselben. Nur bei der Führung eines Stieres als Opferthier zum Altar bemerkt man hinter diesem einzig Personen folgend, welche die Hände wie zum Aneinanderschlagen erheben; dies angedeutete Klatschen muss wahrscheinlich als mit einem Gesange derselben in Beziehung stehend gedacht werden. Auch Musiker, die einander gegenüberstehen und an einander vorbeischreiten wollen, finden sich häufig dargestellt. Man besitzt z. B. eine solche Darstellung, die, nach einer Inschrift, unter der Herrschaft *Ashur-Idanni-Pal*, 884—859 v. Chr., geschaffen ist, in der zwei Harfenisten einander zugewandt abgebildet sind, von denen der eine bei dem anderen vorbei zu gehen beabsichtigt, was wenigstens der erhobene Fuss desselben anzudeuten scheint; und eine andere, in der zwei Kitharenspieler, deren Instrumente von verschiedener Form, einander zugewandt dargestellt sind; jeder ist von einem Schlaginstrumentisten begleitet, der eine von einem Adufen-, der andere von einem Tseltslimspieler. Die erhobenen Füsse dieser Spielleute in beiden Gruppen zeigen deutlich, dass diese Musiker an einander vorbeizuschreiten beabsichtigen. In geringeren wie zahlreicheren Vereinigungen ausübender Musiker bemerkt man auch Blas- und Saiteninstrumente, als gleichzeitig in Gebrauch seiend, abgebildet. So bemerkt man z. B. bei dem Mahle eines Königs in einem üppigen Garten, der durch Palmen und Laubgewinde versinnbildlicht ist, hinter dem in süsser Behaglichkeit Wein schlürfenden Königspaare einen Doppelflötisten und einen Harfenisten in Thätigkeit abgebildet; über diesen Künstlern sieht man Vögel, welche möglicherweise der Bildner sich in Beziehung zu der stattfindenden Musik oder deren Wirkung gedacht hat und desshalb als sinnige Nothwendigkeit erachtete. Der am meisten erhaben ruhende Herrscher ist mit geschlossenem Auge so dargestellt, als ob er sich mit Wollust in dem die lauen, balsamischen Lüfte erregenden Tonmeere bade, während die auf niedererem Sitze sich befindende Herrscherin hingegen nur ihre Aufmerksamkeit der Wirkung zuzuwenden scheint, welche die Musik auf ihren Gemahl ausübt. Ein anderes Basrelief zeigt uns fast jede Instrumentart ausser den Blechblas- und Schlaginstrumenten einfach vertreten. Voranschreitend befindet sich ein Kitharöde mit einem Instrumente in primitivster Form, darnach kommt ein Kinorschläger mit einem nach dem Himmel gewandten Auge des Entzückens, welcher kleidlich als den hervorragenderen Ständen angehörig gekennzeichnet ist, dann sieht man einen Musiker mit der grossen assyrischen Harfe folgen, hinter dem ein Doppelflötist und Psalteriumspieler neben einander den Beschluss des fortschreitenden Orchesters machen. Am bemerkenswerthesten von den bis heute bekannten ähnlichen Darstellungen ist jedoch die in den Ruinen von Kuijundschik aufgefundene Abbildung eines Orchesters von 26 musicirenden Personen; 11 Instrumentisten voranschreitend und 15 Sänger, oder mit den Händen klatschende Theilnehmer, nachfolgend, bilden dies imposante Orchester, welches, nach der Vermuthung von *M. G. Rawlinson*, einen Triumphzug des *Saos-du-Khin*, des Sohnes *San-kerib's*, darstellt, dessen Herrschaft nach *de Saulcy*: »*Recherches sur la chronologie de Nineve*« *etc.* 1849, Paris, 667 v. Chr. begann. In diesem Musikcorps gehen die Instrumentisten meist einzeln hinter einander, und zwar eröffnet den Zug ein Harfenspieler, dem ein Doppelflötist und ein Psalteriumspieler folgen; daran reihen sich einzeln drei Harfenisten, deren letzter ein Eunuche;

nach diesen erscheint wieder ein Doppelflötist, den zwei Eunuchen mit Harfen begleiten, hinter welchen ein Tympanischläger schreitet, worauf dann ein Harfenist, auch Eunuche, den Zug der Instrumentisten beschliesst. Diesem Zuge reihen sich unmittelbar nach einander folgend sechs erwachsene Personen an, worunter sich ebenfalls zwei Eunuchen befinden, neben denen neun Kinder sich bewegen. Alle diese Personen erheben die Hände, als ob sie bereit sein wollten, rhythmisch dieselben im Chore zu bewegen. Dass diese mit den Händen klatschenden Personen gleichzeitig auch wohl Töne mit der Kehle hervorbrachten, die, mit Worten verbunden, als Gesänge



betrachtet werden können, ist beinahe selbstverständlich; dass aber diese von ihnen erzeugten Töne wenigstens theilweise von einer uns jetzt kaum zu enträthselnden Beschaffenheit gewesen sein mögen, scheint durch die Darstellung der einen weiblichen Figur eine Bestätigung zu erhalten; sie legt nämlich die eine Hand an den Hals, als ob sie auf einen hervorzubringenden Ton durch diese Bewegung einen Einfluss ausüben wolle. Diese zahlreiche Gruppe dargestellter Musicirender auf einem assyrischen

Monumente bewegt sich an der Spitze einer Kriegerschaar, nach der der Herrscher selbst erscheint; wahrscheinlich also eröffneten diese Musiker den Einzug des Königs mit seinen von einer Grossthat heimkehrenden Kriegern in die Hauptstadt und priesen durch ihre Gesänge die Thaten des Herrschers und der Krieger. — So klar nun auch in gewisser Beziehung durch Bild und Schrift uns die äusserliche Erscheinung assyrischer Musikaufführungen bis heute schon vor Augen gerückt ist, eben so unveränderlich noch in alleräusserster Ferne ist unserem Erkennen **das Wesen der assyrischen Musik** selbst; nicht allein die mehr ausgebildete Form, in welcher das Hörbare in derselben geboten wurde, sondern selbst die Grundprincipien, nach welchen sich diese Formen gestalteten, wenn wir auch noch die babylonischen Funden u. s. w. (s. Babylonische Musik) zu entlehnenden Reflexionen mit den diesen bildlichen assyrischen Darstellungen entnommenen vereinigen, sind in ein fast undurchdringliches Dunkel gehüllt. Ein festes System der Musik muss jedoch in Assyrien schon seit langer Zeit geherrscht haben, das durch die Sinnlichkeit der prachtliebenden Völker wie deren Herrscher wohl modificirt, doch nicht gänzlich zerstört werden konnte. — Es lässt sich nicht erwarten, dass in einem Reiche, wo jede Rangstufe durch kleine kleidliche Abzeichen gekennzeichnet wurde und die Ausübung der Kunst sich in allen ihren Theilen fast nur in den Händen von Männern befand, die den besseren Ständen angehörten und im reiferen Alter sich befanden, eben diese Kunst nicht ohne ernste Vorübungen und nach festen Regeln geübt wurde. Wären die musicirenden Personen Frauen oder Gaukler u. s. w. gewesen, wie dies etwa 1200 v. Chr. und später in Aegypten der Fall war, so würde man eher sich die Vermuthung erlauben dürfen, dass nur einige musikalische Begabung und manuelle Gewandtheit erforderlich gewesen wären, um sich die Wissenschaft und Technik der assyrischen Musik anzueignen. Wenn nun nach diesen Erwägungen die Assyrer in ihrer Musik ein festes System haben mussten, das der reiferen Manneskraft bedurfte, um richtig aufgefasst zu werden, so mussten umgekehrt auch in diesem Systeme Männer in der Vollkraft ihrer Jahre, obgleich sie vermöge ihrer gesellschaftlichen Stellung vielleicht der verlockenden Macht sinnlicher Lebensfreuden oft ausgesetzt waren, nicht allein eine sie fesselnde, sondern auch ihnen Ehre eintragende Thätigkeit entwickeln können. Dies System verräth, dass der Standpunkt der assyrischen Musik nicht, wie der in Aegypten, einen höheren und niedereren Wissenskreis in der Kunst gestattete, sondern nur einen, und zwar einen höheren, erlaubte. Die Ausführungsform ihrer Kunst konnten somit die Assyrer wohl untergeordneten Gliedern anvertrauen, das seelische Band derselben jedoch, obgleich es möglicherweise von den niederen executirenden Musikern wohl erkannt werden konnte, wurde von sich mit der höheren Musikwissenschaft beschäftigenden Künstlern bestimmt. Man denke sich ungefähr, um diese Auffassung richtig zu verstehen, das Wissen eines Componisten und eines einfachen Instrumentisten der Jetztzeit; wie verschieden ist dasselbe nicht, und trotzdem können Beide gleich achtenswerthe Priester der Kunst sein. Suchen wir nun nach Belegen, die einen solchen höheren Standpunkt der Kunst verrathen und dennoch jedem Gliede eine achtenswerthe Aufgabe an der Theilnahme überweisen, so scheinen uns diese in der Bekleidung der Musiker geboten zu sein. Fast jeder der sogenannten Kinorspieler ist durch seine Kleidung als eine Standesperson gekennzeichnet; die Harfenspieler, Psalteriumschläger, Doppelflötisten u. s. w. tragen zwar auch das lange, hemdartige Gewand, doch fast ohne jegliche Stickerei, und nur die Trompeter und Kitharisten, welche Letztere ein solches Instrument in primitivster Form führen, sieht man mit Kitteln bekleidet. Nach dieser Kennzeichnung lässt sich nun wohl nur, wenn man überhaupt nach diesen Aeusserlichkeiten sich einen Schluss gestatten darf, um doch zu irgend etwas Positivem zu gelangen, allen assyrischen Musikern eine musikalische Begabung zumuthen, wie eine von ihrem Instrumente geforderte entsprechende manuelle Geschicklichkeit; doch scheint die belebende Seele des assyrischen Tonreiches, sobald es die weltliche Musik betraf, in Händen der Kinorspieler sich befunden zu haben; die geistliche Musik hingegen, nach dem Priester mit der 7saitigen Kithara zu urtheilen, wurde mehr durch die Kithara und die wenig besaitete

Harfe geleitet und wahrscheinlich von den Spielern solcher Instrumente gepflegt. Zu der Annahme solcher zwei schon ausgebildeteren Musikgattungen giebt der Umstand eine gewisse Berechtigung, dass bis heute kein Bildwerk vorhanden, auf dem ein Musiker mit einer Kithare in gewählterer Form zu sehen, der im Vereine mit anderen Instrumentisten thätig ist. Dass ausser diesen beiden nach festen Regeln geordneten Musikarten auch noch wahrscheinlich eine Volksmusik, und zwar seit der frühesten Zeit schon, üblich war, die in der staatlich ausgeübten wohl mehr oder weniger einen Regulator fand, wie auch auf dieselbe verändernd nach dem Zeitgeschmack u. s. w. einwirkte, ist fast selbstverständlich (Gen. 31, 27). Diese gegenseitige Beeinflussung, welcher also die Volksgewohnheiten durchaus sich nicht widersetzten, mag Dan. 3, 5 weiter ausführen. — Ehe wir nun weiter aus diesem Dunkel über die einzelnen Musikgattungen, so weit uns überhaupt Schlüsse zu führen vermögen, Aufhellungen zu erlangen suchen, ist es wohl nothwendig, erst Forschungen über das angewandte Tonreich der Assyrer und dessen Eintheilung anzustellen. Indem an dieser Culturstätte seit frühester Zeit sich die Menschen in kleinere Familien, Gesellschaften, sogenannte Königreiche (Gen. 14) u. s. w. sonderten, welche oft von sehr unlauteren Grundsätzen geleitet wurden und nur in ihrer Habsucht und Prachtliebe einander glichen, so vermochte hier auch eine Priesterclasse sich nicht durch Besitznahme des Geistigen eine Macht und durch dieselbe eine nationale Einheit zu schaffen; Blut und Eisen waren hier das staatliche Bindemittel dieser vielfach stammlich verschiedenen Völkerschaften, die, ihre kleinen Eigenthümlichkeiten bewahrend, dem Staate als Opfer nur Tribute materieller Natur zu bringen verpflichtet waren. Die Musik, nach der Sage wie nach jeglicher sonstigen Reflexion eine Kunst, welche sich fast mit den ersten Menschen entwickelt hat, war jedenfalls in dem geistigen Leben der frühesten Generationen von hervorragender Bedeutung und hatte dadurch eine Höhe im Vergleich zu anderen geistigen Thätigkeiten der Menschen erreicht, die erst in späterer Zeit, jenachdem einzelne Stände der Gesellschaft sie als Mittel zu besonderen gesellschaftlichen Zwecken conventionell benutzten, in ihrem Fortschritte aufgehalten oder irregeleitet wurde. In Assyrien allein konnte zuerst alles Geistige, so lange es abstract blieb, sich frei gestalten, und wurde, sobald es im Allgemeinen sich gleichartig geltend machte, oder sich als besonders geeignet zeigte, staatlichen Eigenheiten dienstbar zu sein, von höchster Stelle her sanctionirt; hierfür bietet die Geschichte der assyrischen Musik die vorzüglichsten Beweise. Durch die assyrischen socialen Verhältnisse wurde der Musik auf Erden eine Flur geboten, wo sie fessellos in ungebundener Freiheit sich entwickeln konnte, während sie an anderen Culturstätten in besondere Dienste trat. Man denke nur daran, wie die Musik in China in frühester Zeit schon, durch den nationalen Conservatismus befördert, zu einem Krystall sich gestaltete, von dessen Schönheit und Pracht noch heute die chinesischen Gelehrten nicht genug erzählen können; wie ferner in Indien sich die Musik, durch das phantastische Fortbilden derselben von vielen religiösen Völkern bewirkt, zu einem mährchenhaften Phantom ausbildete; und wie in Aegypten eine herrschsüchtige Priesterkaste ihr die erste Stelle im Allerheiligsten ihrer Tempel anwies, zum Lobe des Einen, der da ist und war, und vorgab, die einzelnen Momente derselben dem ewigen Lobgesange der Sphären abgelauscht zu haben. Ueberall auf Erden jedoch war das sprachlich und tonlich Hörbare in grösserer oder geringerer Vereinigung in Gebrauch, und fand in der Menschenstimme, durch Gewalt oder Geschmack geformt, seine Begrenzung. Assyrien hatte den Geschmack als Pflegerin seines Tonreiches sich erkoren. Da nun, wie angedeutet, überall die Menschenstimme der Marmor war, aus dem die Tonkünstler der antiken Welt ihre Werke meisselten, und die Instrumente jener Völker uns die Contoure andeuten, in denen sie bei ihren Werken ihrem Schönheitssinne einen Ausdruck gaben, so ist hierdurch uns auch in gewisser Art ein Anhalt geboten, das Wesen der assyrischen Musik etwas näher kennen zu lernen. Die in Assyrien in der Musik angewandten Töne lagen somit alle im Bereiche der Menschenstimme. Die Akustik lehrt uns, wie in dieser Grenze eine unendliche Zahl von Tönen unterscheidbar ist, welche in einer Octave sich in ihren Empfindungseindrücken begrenzen, und die

Geschichte weist uns nach, wie die Menschen aus dieser Tonmenge sich rationell oder instinctiv nur wenige verhältnissmässig zu einander sich gruppirende Klänge in der Octave zum musikalischen Gebrauch auswählten, die sie nach der natürlichen Gehörsanlage bestimmten und bald durch die Saite u. s. w. körperlich zu binden suchten. In Assyrien scheint nur die Eintheilung in Octaven bekannt gewesen zu sein. Vor Allem beweist dies die aus Chaldaea (s. Babylonische Musik) stammende Auffassung der Quarte und Quinte in der Octave, welche dies Volk mit ihren Jahreszeiten in Verbindung brachte. Diese Annahme wird auch noch durch die gleiche sich in der hebräischen Musik vorfindende Eigenheit bestärkt, welche dies Volk hatte, trotzdem dass es mit anderen Völkern in vielfache Berührung kam und Jahrhunderte hindurch dem Einflusse der sich selbstständig anders entwickelnden Musik Aegyptens ausgesetzt war. Würde es möglich gewesen sein, dass ein allmälig so gesunkenes Volk, wie eben die Hebräer zur Zeit ihres Auszuges aus Aegypten es waren, sich hätte von dem musikalischen Einflusse ägyptischer Musik rein erhalten können, deren Einwirkung auf die Entwickelung der erst entstehenden griechischen Musik, wie später auf die des ganzen Abendlandes, durch ihre tetrachordische Anordnung der Töne sich als so hemmend bemerkbar machte, wenn nicht die Octave ihnen seit frühester Zeit bekannt gewesen wäre, und diese ihren Musiksinn durchaus ohne jegliche Reflexion zufriedengestellt hätte? Und woher besassen sie diese ihrem Musiksinn genügende Eintheilung des Tonreiches anders, als aus derselben Quelle, aus welcher auch die Assyrer sie nur haben konnten. Die Eintheilung der Octave oder die sogenannte Scala überhaupt ist wohl eine theilweise von der Anlage, theilweise von der Gewohnheit der Race bedingte Eigenheit, denn je nach dem Ohre, der Kehlfertigkeit oder dem sich entwickelnden Wohlbehagen der Glieder eines Volkes an dem Hörbaren entsteht die angenommene Tonfolge in der Octave und wirkt durch ihre Ausübung auf die emporspriessenden Nachkommen, welche nach ihrem Conservatismus das Conventionelle, Ueberkommene als mehr oder weniger unantastbares Gut betrachten. Nach der täglichen Erfahrung, wo doch durch musikalische Kundgebungen in den entlegensten Gegenden die Musikbildung unbewusst sehr gefördert wird und dennoch oft Personen im reiferen Alter sich abmühen, die organische Geschicklichkeit zu erringen, geistig erkannte Tongänge stimmlich wieder zu geben, lässt sich wohl nur annehmen: dass in Assyrien in frühester Zeit die Eintheilung der Octave nur eine in grösseren Tonstufen sich ausdrückende sein konnte. Folgen wir nun der Regel, dass man die am meisten von einem Volke angewandten Töne in der Octave am sichersten aus der Einrichtung ihrer Blasinstrumente erkennt, und knüpfen an die in Assyrien gebräuchlichen Instrumente dieser Gattung in dieser Beziehung unsere Betrachtungen, so bieten nach oben Erwähntem nur die in der babylonischen Musik angeführte thönerne Flöte und die häufig auf assyrischen Bildwerken vorkommende Doppelflöte einigen Anhalt dazu. Die thönerne Flöte, wie an entsprechender Stelle gesagt worden ist, verräth uns nur eine Eintheilung der Töne in der Octave in drei Stufen, und die diese Stufen bildenden Klänge entsprechen den Hauptfarben des Spektrums; die assyrische Doppelflöte hingegen scheint eine Theilung der Octave in mehr als drei Tonstufen zu verrathen. Angenommen, dass die in den Bildwerken auf der Doppelflöte sich stets ausgebreitet befindenden vier Finger der Spieler vier Löcher decken sollen, wie es kaum anders annehmbar erscheint, weil dies Instrument mit den Harfen zusammenspielend dargestellt ist, so würden in der Octave also durch sie höchstens fünf Töne zu erzeugen möglich gewesen sein. Nach diesem Instrumente liesse sich annehmen, dass in Assyrien die fünfstufige Scala allgemein angewandt wurde, wie in China. Diese Annahme findet in gewisser Beziehung auch durch einige Saiteninstrumente eine Bestätigung, denn die assyrische fünfsaitige Kithara, wie die babylonische in den Händen eines Priesters befindliche Harfe, beide können nur, nach obiger gewiss allgemein verbreiteten Anschauungsart der Quinte und Quarte, eine Stimmung gehabt haben, die, je nach dem Ausgangstone und nach der Art des Quintenfortschrittes bei der Stimmung, eine besondere Octavgattung in der Scala repräsentirt haben kann. Hat man z. B. von dem Anfangstone die Stimmung in aufsteigenden Quinten oder absteigenden Quarten ausgeführt, so erhielt man eine der chinesischen

(*f, g, a,* $\bar{c}$ und $\bar{d}$) ähnliche Tonfolge, welche auf *c* gebaut: *c, d, e, g* und *a,* als die fünfstufige Tonfolge in der Octave erzeugen musste; nimmt man hingegen *H,* wie es wahrscheinlich in Aegypten geschah, zum Ausgangston, und bildet durch absteigende Quinten oder aufsteigende Quarten sich die Octaveneintheilung, so erhält man die fünfstufige Tonfolge: *H, d, e, g* und *a,* welche auf *A* zur Folge *A, c, d, f* und *g* würde. Diese Anfangstöne sind zwar willkürlich gewählt, nur aus dem Grunde, damit man die Tonfolge alphabetisch nach der heutigen Art aufzeichnen konnte, ohne von einer modernen Erhöhungs- oder Erniedrigungsbenennung Gebrauch machen zu müssen, doch hat sie nebenbei noch den Vortheil, einen Vergleich mit den in der antiken Welt wahrscheinlich angewandten Grundtonfolgen sogleich vor Augen zu führen. In jeder dieser Tonfolgen ist die Lage des grösseren Intervalls eine andere, was natürlich auch einen ganz anderen Charakter der Melodien bedingen musste, die sich etwa in den entsprechenden Scalen bewegten; beide Tonfolgen zeigen jedoch bei genauerer Betrachtung, besonders in den Uebertragungen auf *c* und *A,* nur noch deutlich die Hauptintervalle unserer Dur- und Molltonleiter. Wenn wir nun in diesen Erwägungen noch weiter gehen und nach der gewöhnlichen Lage des Ausgangstones zu forschen suchen, so würde dazu nur die thönerne babylonische Flöte uns einen Anhalt bieten. Ist diese alte Flöte in der That aus jenen Zeiten und nicht durch Zufall in jener Stimmung, so wäre anzunehmen, dass nicht allein die Assyrer den tiefsten Ton der Menschenstimme als Anfangston der Tonfolge angenommen hatten, sondern dass sie auch, der auf diesem Instrumente vorkommenden Durterz halber, die fünfstufige Tonfolge der Chinesen vom tiefsten Tone der Menschenstimme aus am häufigsten oder immer anwandten. Diese Vermuthung erhält durch die Mittheilung Amiot's in seinem Werke: »*Memoire sur la musique des Chinois*«, *Tom. II, cap.* 1, 1779: dass *Linglün* im Westen Chinas die genauere Bestimmung über die chinesische Tonfolge sammelte, noch eine Bekräftigung. Neben dieser fünfstufigen Tonfolge mag nun die siebentönige ebenfalls in Gebrauch gewesen sein, denn alle weniger als die assyrische Harfe besaiteten Instrumente, welche in den abgebildeten Orchestern nur in geringerer Zahl, meist einfach, vertreten sind und deren Saiten die diatonischen sieben Stufen in der Octave im Umfange des angewandten Tonreiches der Männerstimme wahrscheinlich wiedergegeben haben, sprechen für diese Annahme. Nur die mit 16 bis 21 Saiten bezogenen assyrischen Harfen scheinen diese Annahme nicht zu bestätigen, doch geben diese Darstellungen auch leicht der Vermuthung Raum, indem dies Instrument in grösserer Anzahl, wie das grosse Basrelief es uns vorführt, von Vielen gleichzeitig gehandhabt wird, und die Kleidung der Harfenisten niemals jener der den höheren Ständen angehörigen Männer gleich ist: dass man, um eine stärkere tonliche Wirkung zu erzielen, auf diesen Instrumenten, wie heute auf unseren Pianos, mehre Saiten gleichgestimmt hat. Natürlich schliesst die Annahme, dass die fünftönige Scala in Assyrien in Gebrauch war und wenigstens in der Blüthezeit noch in gewissen geistlichen Gesängen streng gepflegt wurde, woneben die siebenstufige sich vielleicht überwiegend oder stets in der weltlichen Musik der Beachtung erfreute, nicht die Behauptung in sich: man habe in Assyrien keine kleineren Intervalle in der Octave gekannt und sich derselben auch wohl ausnahmsweise bedient. Giebt doch die chinesische Musik für das Bestehen einer ausgebreiteten Erkenntniss neben einer sehr beschränkten Praxis einen kräftigen Beweis. Wie nun diese Töne in dem sogenannten **Gesange** der Assyrer angewandt worden sind, wird schwer mit einiger Sicherheit zu erforschen sein; es wird wohl, wie alle antike Musik, wenigstens in ihrer Empfindungsbereitung, ein Allerheiligstes bleiben, in das selten ein Sterblicher einzutreten vermag. Ist es nicht vielleicht möglich, dass die Sänger, den heimischen Sangvögeln, der Nachtigall u. s. w., nachahmend — welche Musikart vielleicht die im Garten des Herrschers dargestellte Unterhaltungsmusik bei der Tafel durch die Abbildung von Vögeln über den Musikanten anzudeuten beabsichtigt — Tonübergänge gemacht haben, die unseren Portamentos, dem Jodeln u. s. w. in gewisser Art ähnlich waren? Ja, ist es nicht möglich, dass sie selbst noch weiter in der Nachahmung des Vogelgesanges gingen, welchem wir oft doch noch heute zugestehen müssen, er sei, wenn er von manchen Vögeln ausgeführt wird, so nervenerschütternd und schön, dass wir durch ihn selbst in gewisse Gemüthsstimmungen

versetzt werden, die uns mit unendlichen Wonnen durchschauern, obgleich wir nach unserem Tonsystem diese Tonfreuden weder zu zergliedern noch aufzufassen vermögen. Spricht für solche freie Anwendung des Hörbaren vielleicht nicht noch die heute im Orient gepflegte Sangesart, die man sich vergebens bemüht in unseren musikalischen Rahmen zu fassen, und welche Musikforscher bald als ein Heulen kennzeichnen, bald als einen in Drittel- oder Vierteltönen figurirten Gesang? Wenn nun solche Gesänge chorisch wurden, so diente dem solche Uebergänge ausführenden Solosänger vielleicht die Angabe der Scalatöne durch Instrumente nur als insoweit beachtenswerthe Töne, indem er an diesen Stellen auf diesem Tone mit dem choralartig gebildeten Gesangstone der Menge zusammentreffen musste. Dies Alles mag den gern in dieser Musikgeschichte Forschenden zur besonderen Beachtung empfohlen werden, so wie zu ferneren Erwägungen noch: ob durch die in dem grossen Bildwerke mit einer Hand am Halse dargestellte Sängerin man nicht möglicher Weise die Andeutung gegeben habe, dass man ähnliche gesangliche Verzierungen, wie etwa unseren Bockstriller u. s. w., schon damals cultivirte? oder ob die an einander vorbeischreitend dargestellten Instrumentisten gesanglich abwechselnde Chöre vorstellen sollen, für welche Auffassung die Form der frühesten Dichtungen vielleicht einen Grund mit bietet? u. dgl. m. — Dass nun eine ausgebildete **Musikwissenschaft** in Assyrien gepflegt wurde, wie diese etwa in China schon in frühester Zeit vorhanden gewesen ist, wenn wir den Gelehrten dieses Landes Glauben schenken dürfen, oder wie sie uns als Glied der ägyptischen Weisheit die entdeckten Bildwerke der Urzeit, als an jener Culturstätte herrschend, ahnen lassen, ist unwahrscheinlich, da seit sehr früher Zeit schon die Gewaltigen in Assyrien diese Kunst unter ihre Hut stellten, und deren Diener wahrscheinlich mehr danach trachteten, die Tonwerkzeuge so starkklingend als möglich zu machen, und deren Classification und Ausstattung zu fördern, als die primitive Musikwissenschaft weiter auszubilden. Als Frucht dieser Umstände entstanden die so sinnreich construirten Instrumente der Assyrer, wie sie uns die Bilder zeigen, welche alle nur in solchen Formen cultivirt wurden, dass sie, leicht tragbar, zu jedem schaulichen Gepränge ein Glied bilden konnten. Keiner grossen Harfen, wie die Aegypter, bedurften diese Völker, noch sonstiger untragbaren harfenartigen Instrumente, wie die Chinesen und Indier, deren Spieler — sei es um sich einem mehr sinnigen Belauschen des Tones hinzugeben, oder weil die der Musik bedürfende Situation, welche sich bewegend war, dem Musiker einen ruhigen Wirkungsort gestattete — durch ihr Instrument an einen Ort gefesselt wurden, sondern jede Instrumentgattung erhielt ihre Ausbildung zu Gunsten der Gebrauchsweise. Je mehr man nun diese Instrumente im freien Raume anwandte, um so mehr wurde es nothwendig, dieselben in grösserer Zahl zu gebrauchen, besonders die sogenannte assyrische Harfe; zugleich war auch diese Musikanwendung wohl die Veranlassung zur Erfindung so verschiedener Schlaginstrumente. Auch Instrumente anderer Völker, wenn sie sich zu solchen Zwecken geeignet zeigten, fanden in Assyrien bald eine neue Heimath. Dies beweisen die Einführung des ägyptischen Griffbrettinstrumentes wie der Gebrauch der sogenannten Posaunen (Hörner) und Trompeten in Babylon bei dem Götzendienste Nebukadnezar's, Dan. 3, 5, welche beide Instrumente, von den Hebräern mehr ausgebildet, sogleich die Babylonier einführten, als sie dieselben kennen gelernt hatten. Die Musikpflege in Assyrien, als ein integrirender Theil der Pracht- und Herrlichkeitskundgebungen verwendet, erfreute sich einer so freien Ausbeutung der theoretischen Erkenntnisse, als es eben nur die organische Fertigkeit der Ausübenden gestattete, so, dass neben dem sprachlich angewandten Hörbaren sich der Ton bald selbstständig, mehr gefühlt und als besondere Beigabe, der zuerst durch Regeln wahrscheinlich streng vorgeschriebenen sprachgesanglichen Art, zugesellte. Somit hat der sogenannte gefühlte Ton (s. d.), der geschichtlich zuerst in den Chorgesängen der Griechen sich entwickelte, Assyrien als Urheimath. Sollte überhaupt eine **Tonschrift** der Assyrer existirt haben, so würde diese, nach dem sonstigen Erkennen des Hörbaren an dieser Culturstätte, wohl nur eine durch phonetische Lautzeichen ausgeführte gewesen sein können (s. Hebräische Musik). Was nun schliesslich die Frage anbetrifft: Wurde ein **fester Ton** in Assyrien angenom-

men? so giebt die Anwendung von zwei Doppelflöten in einem Orchester, wie sie das grosse Bild uns zeigt, zur Bejahung dieser Frage Anlass. Ein so häufiges Vorkommen von Zusammenwirken verschiedener Saiten- und Blasinstrumente konnte nicht leicht bewerkstelligt werden, ohne dass man bald nach Mitteln geforscht hätte, solchem Vorkommen durch besondere Einrichtungen in gewisser Beziehung zu Hilfe zu kommen; das Mittel, wodurch dies möglich, konnte eben nur die Annahme eines festen Tones im Tonreiche sein, nach welchem besonders die Blasinstrumente gebaut werden mussten. — Plötzlich, wie ein vulcanisch erhobenes Urgebirge, entstanden die Monumente, welche über die assyrischen musikalischen Zustände uns berichten, zu einer Zeit, als Aegypten schon vor Jahrtausenden ähnliche Nachweise geschaffen hatte, und zeugen von einem Musikzustande in Mittelasien, der durchaus in jeder Beziehung eine Selbstständigkeit offenbart, und zwar eine Selbstständigkeit in der Entwickelung seit der Urzeit her. Eben so plötzlich verschwinden mit dem Untergange des assyrischen Reiches auch die Schöpfungen monumentaler Bauwerke an der Centralstätte am Euphrat, Ninive, und nur an wenigen anderen Orten dieser Erdgegend, *Babylon, Ecbatana* u. s. w., verkünden uns einzelne Monumente Etwas über das Fortglimmen der assyrischen geistigen Errungenschaften und über das Fortvegetiren der alten musikalischen Gebräuche in diesen Ländern. Erst mit der entstehenden Weltherrschaft der *Perser* entwickelt sich in diesen Fluren die Kunst zu einer neuen Blüthe, die als besondere Epoche derselben in Mittelasien zu betrachten ist und desshalb in dem Artikel Persische Musik näher zu beleuchten sein wird. C. Billert.

Astarita, Gennaro, um 1749 in Neapel geboren, ein fruchtbarer und beliebter italienischer Componist von Opern, namentlich komischer Gattung, von dem auch in Deutschland viele Werke, vorzüglich einzelne Musiknummern, bekannt geworden sind. Sein Styl zeigte grosse Aehnlichkeit mit dem seines Zeitgenossen Anfossi; seine Melodien waren angenehm, ohne besonders tief oder originell zu sein, und seine Ensembles leicht und lebendig. Er hat etwa zwanzig Opern geschrieben, von denen auch in Deutschland damals oft gegeben wurden: *»Circe ed Ulisse«*, *»Il divertimento in campagna«*, *»Il Francese bizarro«*, *»Il perruchiere« etc.*

Aston, Hugh, war um 1520, unter der Regierung Heinrichs VIII., Organist zu London und sehr geschätzter Kirchencomponist. Ein *Te deum* seiner Composition befindet sich auf der Bibliothek zu Oxford.

Astorga, Emanuele **d',** wurde am 11. Decbr. 1681 auf der Insel Sicilien geboren. Seine Jugend fiel in jene Zeit, wo der Bürgerkrieg seine Heimath verwüstete. Sein Vater, einer der angesehensten Barone des Landes, stellte sich an die Spitze der gegen die spanische Herrschaft Verschworenen, wurde gefangen genommen und als Haupt-Rädelsführer 1701 zu Palermo hingerichtet. Seine Gattin und sein Sohn wurden gezwungen, diesen Act spanischer Rache mit anzusehen, in Folge dessen die Mutter vor Schmerz und Entsetzen starb, während Emanuele in dumpfe Bewusstlosigkeit versank. Die Prinzessin Ursini, Oberhofmeisterin der Königin von Spanien, nahm sich des völlig verwaisten edlen Jünglings mitleidsvoll an und wusste es bei Philipp V. dahin zu bringen, dass ihm in einem Kloster der spanischen Stadt Astorga, im Königreich Leon, eine Zufluchtsstätte gewährt wurde. Seitdem nannte er sich Astorga, da er seinen eigentlichen Familiennamen, welcher auch niemals bekannt geworden ist, entweder nicht führen wollte oder wahrscheinlicher nicht führen durfte. In der Stille des Klosters wurde sein musikalisches Talent trefflich ausgebildet, und als er wieder in die Welt trat, war er ein vorzüglicher Sänger und Gesangscomponist. Bald darauf kam er an den Hof des Herzogs Franz von Parma, der ihn seiner musikalischen Fertigkeiten wegen (er schrieb dort auch seine besten ein- und mehrstimmigen Gesänge) sehr hoch achtete, ihn jedoch wegen eines tassoähnlichen Verhältnisses zu seiner Tochter, welches er, aber ohne Grund, wie später erwiesen worden ist, muthmaasste, sehr bald von seinem Hofe entfernte und an den deutschen Kaiser Leopold I. empfahl. Bis zu des Letzteren Tode blieb A. in Wien und durchreiste dann, seit 1705, unterstützt vom spanischen Hofe, fast alle gebildeten Länder Europa's mit Ausnahme seiner Heimath, die wiederzusehen ihm verboten war. Von seinem Auftreten in der Oeffentlichkeit hat man nur von Breslau aus eine Spur, wo er 1726 seine bereits 1709 für Barcelona com-

ponirte idyllische Oper »*Dafne*« aufführte. Zuletzt finden wir ihn in Prag, wo er sich wieder ins Kloster begab und bis zu seinem Tode, der am 21. August 1736 erfolgte, Nichts weiter von sich hören liess. Sein Hauptwerk ist die seelenvolle, innige Meistercomposition des *Stabat mater*, wahrscheinlich in London geschrieben, da die Bibliothek in Oxford das Original aufbewahrt und die *Society of ancient Music* in London lange Zeit die einzige Abschrift desselben besass. Sein Requiem ist leider nur noch in Bruchstücken vorhanden.

Astrua, Giovanna, geboren 1730 zu Graglia bei Vercelli in Piemont, betrat zuerst die Bühne zu Turin und wurde im J. 1747 für die königl. Italienische Oper in Berlin engagirt. Zuerst liess sie sich in Conzerten am Hofe Friedrichs II. hören und debütirte sodann als Galathea in der Oper »*Galatea ed Acide*«, worauf sie definitiv als königl. Hofsängerin mit 6000 Thalern Gehalt angestellt wurde. Sie war seitdem der Liebling des Königs, der in Kunstsachen sehr anspruchsvoll war, wie des Publicums, erhielt reiche Geschenke und die Erlaubniss, Kunstreisen zu machen. Diese Erlaubniss benutzte sie 1750, wo sie sich zu einer Vermählungsfeier am Hofe nach Turin begab, und 1755, wo sie sich vor den kaiserl. Herrschaften in Prag hören liess. In Berlin sang sie, hochgefeiert und geehrt, bis 1756, in welchem Jahre sie eine anhaltende und gefährliche Brustkrankheit befiel, welche sie nöthigte, ihre Entlassung zu fordern. Mit 1000 Thalern Pension kehrte sie darauf auf Anrathen der Aerzte in ihr Vaterland zurück, starb aber schon am 28. Octbr. 1757 auf einem Landgute vier Meilen von Turin. Graun, die Gebrüder Benda und Fasch erklärten sie für die grösste Sängerin damaliger Zeit, und die Letzteren hielten dies Urtheil noch aufrecht, nachdem sie selbst die Mara und die Todi gehört hatten; Beide soll die A. sowohl im Granito von Passagen, wie auch im zärtlichen, rührenden und pathetischen Adagio übertroffen haben. Für sie componirte Graun von 1748 bis 1756 eine ganze Reihe von Bravourarien, von denen die berühmte Arie aus dem Britannico »*Mi paventi*« noch heute häufig gesungen wird.

A suo arbitrio (ital.), Vortragsbezeichnung: nach eigenem Ermessen oder Gefallen, daher identisch mit *ad libitum* (s. d.). Zeitmaass und Vortragsart einer so bezeichneten Stelle oder eines so überschriebenen Tonsatzes werden dem Gutdünken und Geschmack des Ausführenden überlassen.

A suo ben placito (ital.), nach eigenem Wohlgefallen, eben so wie:

A suo commodo (ital.), nach eigener Bequemlichkeit, Vortragsbezeichnungen, welche dasselbe wie *ad libitum*, *al piacer*, *a suo arbitrio* (s. d.) besagen.

A tempo (ital.), im Zeitmaass, in tactgemässer Bewegung, tritt in freien, an den Tact nicht gebundenen Tonstücken, oder auch nach einer episodischen Veränderung der Bewegung ein, um zu bezeichnen, dass nun wieder das ursprüngliche Zeitmaass herrschen solle. Manchmal wird dies noch deutlicher durch die Vorschrift *a tempo giusto*, *ordinario* oder *primo* ausgedrückt (s. *Tempo giusto*, *ordinario*, *primo*).

Athanasius, ein berühmter Kirchenlehrer, Patriarch von Alexandrien, geboren daselbst um 296 n. Chr. von vornehmen Eltern. Er hat ein wechselvolles Leben geführt und ist während seiner 46jährigen bischöflichen Amtsführung zusammengerechnet 20 Jahre zu verschiedenen Zeiten in der Verbannung gewesen. Für die Musik ist er insofern von Wichtigkeit, als er auf der nicäischen Kirchenversammlung durch seine Beredtsamkeit und seinen Einfluss die Verdammung der Lehren des Arius erwirkte, welcher u. A. die Kirchenmusik ganz aus dem Gottesdienste verbannt wissen wollte. Er starb im J. 373 und hat auch Mehreres über Musik geschrieben; die beste Ausgabe seiner Werke besorgte Montfaucon (3 Bde., Paris, 1698. Fol.).

Athem. Der Athem ist für den Sänger in zwiefacher Hinsicht die Entstehungsursache des Tones, als Bewegendes und als Bewegtes. Als Bewegendes, insofern die eingeathmete und aus den Lungen in die Luftröhre und den Kehlkopf emporsteigende Luft die Stimmbänder in Tonschwingungen versetzt, als Bewegtes, insofern nicht blos die Stimmbänder in Schwingungen gerathen, sondern auch die durch die Stimmritze hindurch getriebene Luft, welche sich als tönender Athemstrom (s. Ansatz) in den oberen Theil des Kehlkopfes und die Mundhöhle ergiesst, selbst fortschwingend und

die in ihrer Umgebung befindlichen Lufttheilchen ebenfalls zur Theilnahme an den Ton-Vibrationen herbeiziehend. Es steht physiologisch noch nicht vollständig fest, in welchem quantitativen Verhältniss die Schwingungen der Stimmbänder und die Schwingungen der durch die Stimmritze dringenden Luftsäule bei der ersten Bildung des Tones zu einander stehen und ob vielleicht bei der Bruststimme die Stimmbänderschwingungen, bei der Falsetstimme die Luftschwingungen das Wesentliche sind; ziemlich allgemein verbreitet ist aber die Annahme, dass beide zusammenwirken. Ohne den Athem fehlt dem Sänger nicht blos das tönende Material, sondern auch die das Material zum Tönen bringende Kraft; und um dies in der Form eines Gleichnisses auszudrücken, der Athem ist wie das Oel in der Lampe: wie die Lampe erlischt, wenn das Oel verzehrt ist, so erstirbt der Ton, wenn der Athem verbraucht ist. Es ist also die Aufgabe des Sängers, sich mit Athem zu versehen; und diese Aufgabe zerfällt in zwei Theile, in das kunstgerechte Einathmen und das kunstgerechte Ausathmen. Was das Einathmen betrifft, so hat schon die alte Gesangschule zwei Arten desselben, das volle und das halbe Einathmen, unterschieden; und für die Praxis des Gesanges liegt dieser Unterschied so auf der Hand, dass er gar nicht bestritten werden kann. Denn in den sehr zahlreichen Fällen, wo lange Strecken hindurch sich in der Gesangsmelodie keine Pause findet und wo der Sänger genöthigt ist, eine Note etwas zu verkürzen, um die nothwendige Zeit zum Athmen zu gewinnen, ist ein volles Einathmen theils schwierig, theils unmöglich. Auf der anderen Seite wäre es aber thöricht, wenn da, wo die Gelegenheit vorhanden ist und das auszuführende Tonstück grosse Ansprüche an die Kraft des Tones oder die Dauer des Athems stellt, der Sänger sich nicht mit so vielem Athem versehen wollte, als er es eben vermag. Daher sind beide Arten des Einathmens für den Gesang unerlässlich; und jede physiologische Theorie, die dem Sänger Gesetze über das Athemnehmen vorzuschreiben unternimmt und diesen Unterschied unberücksichtigt lässt, stellt sich schon damit ausserhalb des künstlerischen Gesichtskreises. Es kann dem Laien zunächst pedantisch erscheinen, dass über das Ein- und Ausathmen, das eine so natürliche Thätigkeit des Menschen scheint, bestimmte Vorschriften gegeben werden sollen; wer aber weiss, wie viel selbst von berühmten Sängern dagegen gefehlt und in wie hohem Grade dadurch die mögliche Tonwirkung abgeschwächt wird, wird eine andere Ansicht gewinnen. Der gewöhnliche Fehler besteht darin, dass zu oberflächlich eingeathmet und dass nicht genug Zeit darauf verwendet wird. Die kaum merkbare Athembewegung, an welche wir im alltäglichen Leben gewöhnt sind, reicht für die Zwecke des Gesanges nicht aus, und es handelt sich hier darum, möglichst viel Luft auf einmal einzusaugen und dieselbe lange in den Lungen zurückzuhalten. Die Bewegung der Muskeln, die dazu nothwendig, darf nicht blos, wie es oft geschieht, in dem oberen Theil der Lungen beginnen — das sogenannte Hochathmen, das für den Sänger anstrengend, wenig ergiebig und wegen der leicht sich damit verbindenden Hörbarkeit des Athmens auch für den Zuhörer aufregend ist —, sondern sie muss in der Unterleibs- und unteren Brustgegend fühlbar sein, in der Weise, dass der Unterleib sich einzieht und die Lunge in ihrem ganzen Umfange sich ausdehnt. Diese Bewegung muss langsam und ruhig ausgeführt, sodann aber sofort die einmal gewonnene Stellung der Organe fixirt und eben dadurch die Luft an dem Streben, zu entweichen, gehindert werden. Bei methodischer Uebung dieser Kraft wird der angehende Sänger zunächst sich bemühen, den Athem überhaupt möglichst lange zurückzuhalten, ohne dass er dabei Ton-Phänomene hervorzubringen sucht; sodann wird er dazu fortschreiten, in einem und demselben Athem mit nicht allzu lauter Stimme möglichst viel Wörter hinter einander zu sprechen; so vorbereitet, wird er endlich zu den combinirten Gesangs- und Athemübungen übergehen können. (Wir bemerken hierbei ausdrücklich, dass mancherlei Gesangsübungen schon vorher angestellt sein können, da für viele Aufgaben das specielle Studium des Athems, das hier angedeutet, nicht erforderlich ist.) Bei den Gesangsübungen macht es nun wieder einen Unterschied, ob stark oder schwach gesungen werden soll, insofern starke Töne mehr Athem kosten, als schwache; ausserdem macht auch die Tonlage einen Unterschied, da z. B. zur Hervorbringung der tiefsten Töne, bei sonst gleicher Stärke des Tones, mehr Athem erforderlich ist, als für die mittlere und hohe Tonlage. Die

Uebung des langen Athems wird am besten getrieben in *piano* gehaltenen Tönen und in Passagen mit halber Stimme; aber auch für die Kraft muss der Athem erzogen werden, und als höchste Athemübung hat daher die Combination der beiden eben erwähnten Uebungen zu gelten, das möglichst lange Anhalten des Athems auf Tönen oder in Passagen, die mit der ganzen Kraft der Stimme gesungen werden. Es ist hierbei zu erwähnen, dass eine Steigerung der Tonkraft nicht ausschliesslich durch Verstärkung des ausströmenden und auf die Stimmbänder wirkenden Athems erreicht wird. Wir müssen, um diesen Punkt ganz klar zu machen, etwas weiter zurückgreifen. Die Kraft des Tones besteht, physikalisch betrachtet, darin, dass der tönende Körper Schwingungen von grosser Ausdehnung macht. Je heftiger wir eine Saite reissen, d. h. je weiter wir sie aus ihrer Gleichgewichtslage bringen, desto kräftiger ertönt sie. Nun vernehmen wir aber jeden Klang nur durch Vermittelung des Luftraumes, d. h. indem sich die Tonschwingungen des ursprünglich tönenden Körpers auf die Luft übertragen und die Luftatome in Tonschwingungen versetzen, die dann in unser Ohr dringen und den Gehörnerv ebenfalls zur Vibration nöthigen. Ein sehr kleiner Körper kann daher für sich selbst in sehr starke Tonschwingungen, d. h. beträchtlich aus seiner Gleichgewichtslage gerathen, ohne dass unser Ohr erheblich dadurch afficirt wird, weil der von ihm ausgehende Anstoss zu gering ist, um auf den Luftraum eine grosse Wirkung zu üben. Summiren sich dagegen im Luftraum viele kleinere Anstösse, deren jeder einzelne schwach ist, so wird die Luft in stärkere Erregung gesetzt, und in Folge dessen auch unser Ohr. Es werden desshalb hundert Stimmen, deren jede schwach singt, einen stärkeren Totalklang hervorbringen, als eine von ihnen, die stark singt, weil die Gesammtwirkung, die auf den Luftraum geübt wird, das Wesentliche ist. Bei der Erzeugung der menschlichen Stimme findet nun etwas Aehnliches statt. Man kann eine kleine Quantität des Athems an die Stimmbänder in der Weise bringen, dass durch festen Verschluss der Stimmritze dieselbe zum kräftigen Tönen gebracht wird, wobei wir die Empfindung eines zwar feinen, aber intensiven Klanges haben. Umgekehrt können wir eine grosse Masse Athem herausströmen lassen und, indem wir den energischen Schluss der Stimmritze unterlassen, somit dem ausströmenden Athem einen nur geringen Widerstand entgegenstellen, dieselbe nur zu einem schwachen und weichen Tone umbilden, der aber durch die grössere Anzahl der ursprünglich schwingenden Luftatome wieder eine gewisse Kraft gewinnt. Endlich können wir beide Methoden verbinden, bei welcher Verbindung eben die kräftigsten Töne herauskommen, deren die menschliche Stimme fähig ist. Auf dem eben Auseinandergesetzten beruht der Unterschied von Tonfülle und Tonkraft, der in der Praxis des Gesanges von grosser Wichtigkeit ist; denn man kann mit vollem Ton singen, ohne stark zu werden, und mit durchdringendem Ton ohne eigentliche Fülle; und diese verschiedenen Arten der Tonbehandlung haben, je nach dem Charakter des Tonstückes, ihre volle Berechtigung. Nicht also blos durch Verstärkung des ausströmenden Athems, sondern auch durch Verstärkung des Stimmritzenschlusses, an welchem der Athem seine zu bekämpfende Hemmung findet, kann der Ton verstärkt werden. Wird aber ein unbedingtes *crescendo* beabsichtigt, so darf auch die Verstärkung beim Ausströmen des Athems nicht fehlen. — Schon oben wurde erwähnt, dass manche Tonlagen mehr Athem kosten, als andere. Bei ganz gleichbleibender Tonstärke verlangen die tiefen Töne, weil sie von schwererem Kaliber sind, den meisten Athem; insofern aber viele Sänger gewohnt sind, je höher hinauf, um so stärker zu singen, können auch andere Erfahrungen darüber gemacht werden. Eine besondere Uebung erheischt es, an den Stellen der Registerübergänge nicht nutzlos Athem zu verschwenden; das Gefühl, dass in der Kehle eine Veränderung vor sich geht, überrascht den Sänger, und er verliert in dem Augenblick die bisher bewahrte Herrschaft über die Thätigkeit der Lungen. Auch die Vocale verhalten sich nicht ganz gleich in Bezug auf den dazu erforderlichen Athem, wie man leicht sehen kann, wenn man, namentlich bei weniger Geübten, längere Scalen auf verschiedenen Vocalen in einem und demselben Athem singen lässt; es fehlt aber noch an umfassenden und zuverlässigen Beobachtungen, um hierüber Sicheres aufstellen zu können. Dass auch die Consonanten Athem kosten, ist selbstverständlich, doch ver-

halten sie sich ungleich in dieser Beziehung. So werden *T, P* und *K* mehr Athem kosten, als die verwandten *D, B* und *G,* weil sie mit stärkerer Aspiration verbunden sind; die Laute *F, S, Sch, Ch* werden namentlich dann vielen Athems bedürfen, wenn sie stark gebildet werden sollen. Es ist daher möglich, bei Stücken ohne Text länger mit dem Athem auszureichen, als bei solchen mit Text, weil kräftige Consonantengeräusche ohne eine gewisse Kraft des ausströmenden Athems gar nicht möglich sind. Wenn wir das *H* zu den Consonanten rechnen wollen — was freilich nicht ganz der Wahrheit entsprechend —, so verschwenden solche Sänger unnütz Athem, die sich gewöhnt haben, beim Singen einer Tonreihe auf einem und demselben Vocal ein *h* zwischen jeden Ton einzuschieben — die sogenannte aspirirte Coloratur. — Unerlässlich ist es, im Gesang überall, wo Zeit zu vollem Athemnehmen vorhanden ist, dieselbe zu benutzen, denn dann ist es leicht, längere Zeit mit dem Athem auszureichen; schwer und anstrengend ist es dagegen, wenn man nicht vorher daran gedacht und dafür gesorgt hat, sondern erst hinterher presst, um mit dem wenigen Athem, den man noch hat, auszukommen, wodurch auch der Ton erheblich verschlechtert wird und eine dünne, ängstliche Klangfarbe gewinnt. Nicht immer aber ist die Zeit zum vollen Athemzuge da. In diesen Fällen besteht die Kunst des Sängers darin, in einem kurz gemessenen Augenblick möglichst viel Athem zu nehmen, wobei freilich der oben gerügte Fehler des Hochathmens nicht so vollständig wird vermieden werden können, wie beim langsamen Einathmen. Aber auch in diesem Falle muss der Sänger es zu vermeiden wissen, dass man den Process des Einathmens hört. — Anfänger pflegen in der Regel darin zu fehlen, dass sie Athem nehmen, wenn sie gerade mit dem Athem fertig sind. Mögen sie nun lange oder kurze Strecken in einem und demselben Athem singen, ein Fehler ist es immer. Denn man muss da athmen, wo die musikalischen und declamatorischen Gesetze es theils gestatten, theils verlangen, gleichviel ob man noch viel verwendbaren Athem hat oder ob man sich bemühen muss, mit dem vorhandenen nur eben auszukommen. Ueber die musikalischen Gesetze des Athmens wird sich der Anfänger am leichtesten am Solfeggien-Studium klar. Die Abschnitte einer Melodie sind theilweise schon für das Auge durch Pausen bezeichnet; aber auch da, wo keine Pausen stehen, sind solche Abschnitte, gleich den Interpunktionen eines Redesatzes. Der Musiker kennt dieselben leicht an dem harmonischen Gefüge; für den Anfänger, der mit der Harmonie weniger vertraut, bedarf es greifbarerer Kennzeichen. Als Hauptregel pflegt man dem Gesangsschüler zu sagen, dass er nicht am Ende eines Tactes athmen soll, eine Regel, die, im Ganzen richtig, theils Ausnahmen zulässt, theils nicht vollständig ist. Das Wesentliche besteht im Folgenden: Wir unterscheiden in der Musik gute und schlechte Tacttheile. Gut ist im $^2/_4$-Tact das erste, schlecht das zweite Viertel; im $^3/_4$- oder $^3/_8$-Tact das erste gut, das zweite weniger gut, das dritte noch schlechter. Daraus folgt alles Weitere. Denn da der $^4/_4$-Tact aus $^2/_4$-Tacten zusammengesetzt ist, so ist in ihm das erste und dritte Viertel gut, das zweite und vierte schlecht, das dritte aber schlechter als das erste, das vierte schlechter als das zweite. Eben so ist das Verhältniss des $^6/_8$-Tactes zum $^3/_8$-Tacte, so dass hier also die Achtel in ihrem Werthe folgendes Verhältniss zu einander haben: erstes, viertes, zweites, fünftes, drittes, sechstes Achtel. Von zwei Achtelnoten, die zu einem Viertel gehören, ist die erste besser als die zweite. Von Achtel-Triolen stehen die einzelnen Töne in demselben rhythmischen Werthverhältniss zu einander, wie die einzelnen Achtelnoten des $^3/_8$-Tactes. Vier zu einem Viertel gehörige Sechszehntheilnoten verhalten sich eben so zu einander, wie die vier Viertel des $^4/_4$-Tactes. Nun gewährt ein guter, d. h. ein durch stärkeren Accent hervorgehobener Tacttheil einen besseren Halt und Abschluss, als ein schlechter; desshalb ist es Regel, nach guten Tacttheilen zu athmen. Und da das letzte Viertel eines Tactes überall das schlechteste Viertel ist, so heisst mit gutem Recht dies die Hauptregel, dass man nicht am Ende des Tactes athmen solle. Im Uebrigen bleiben dem Sänger, da es viele gute Tacttheile giebt, auch viele Stellen, wo er athmen darf; und unter diesen wieder die günstigsten auszuwählen, dafür wird es beim Anfänger immer des Rathes des Lehrers bedürfen. Will er sich selbst weiter helfen, so möge er darauf achten, ob er irgendwo einen Parallelismus der Melodie bemerkt; ausserdem mag er

auch noch die Regel befolgen, seltener nach hohen, als nach mittleren und tiefen Tönen zu athmen, weil das Abbrechen eines hohen Tones schwierig, mitunter auch verletzend für das Ohr ist. Ausnahmen von der eben angegebenen Regel kommen namentlich zwei vor. Erstens eine scheinbare: dann nämlich, wenn die letzte Note des Tactes auf einem guten Tacttheil eingesetzt hat (z. B. im $^4/_4$-Tact auf dem dritten Viertel); es ist in diesem Fall in Wirklichkeit ein guter, nicht ein schlechter Tacttheil, nach dem man athmet. Zweitens: wenn der Componist absichtlich die rhythmische Gliederung an das Ende des Tactes gelegt hat. Als Beispiel dafür mag die zweite Zerlinen-Arie aus Mozart's »Don Juan« gelten: »*Vedrai carino*«. Bei Gesangstücken mit Text entscheidet in der Regel das Wort allein. Natürlich wird der Sänger beim Singen eines Gedichtes häufiger athmen, als wenn er dasselbe declamiren wollte, weil das längere Verweilen auf jeder Sylbe ihn dazu nöthigt; er wird dann aber darauf zu achten haben, dass er stets diejenigen Wörter durch den Athemzug ungetrennt lässt, die durch den sprachlichen Sinn am nothwendigsten zusammengehören. Wie häufig er nun zu athmen hat, das hängt von der Langsamkeit des Tempos, von der Länge der einzelnen Töne und von der Stärke, mit der dieselben hervorgebracht werden müssen, ab. Es sind hierin dem Sänger, wenn die übrigen Verhältnisse es erheischen, sehr viele Freiheiten zu gestatten; nur darf er nicht — was heute oft geschieht — so weit gehen, dass er, um einen langen und kräftigen Ton hervorzubringen, gar ein und dasselbe Wort zerreisst. Kommen solche Fälle vor (als Beispiel erwähnen wir das erste *Arioso* des Orpheus in der Furienscene des zweiten Actes, wo am Schluss das »unaussprechlich« Sängerinnen, die nicht vielen Athem haben, Schwierigkeiten machen dürfte; man kann statt dessen singen »ja unaussprechlich« und gewinnt dadurch eine Athemstelle nach »ja«), wo Tempo und Sinn zu langsamen und kräftigen Tönen nöthigen und den Athem in Verlegenheit bringen, so suche man nach anderen Worten, die dem Athem seine Aufgabe leichter machen. Auf der anderen Seite zwingt aber die Rücksicht auf eine lebendige und wirkungsvolle Declamation sehr oft, an einer Stelle Athem zu nehmen, wo weder ein physischer noch ein musikalischer Grund dafür vorliegt. Wenn es z. B. in dem Recitativ der zweiten Arie der Gräfin in »Figaros Hochzeit« heisst: »Wüsst' ich nur, wie mein Gatte«, so muss nach »nur« Athem genommen oder wenigstens eine ganz kurze Pause gemacht werden, aus dem einzigen Grunde, damit die Worte nicht sinnlos in einander fliessen. Wo die Sprache eine Interpunktion hat, bedarf es im Gesang einer wenn auch nur ganz kurzen Pause. Wir hatten gesagt, in Gesangstücken mit Text entscheide in der Regel das Wort allein über die Athemstellen. Dies ist darum der Fall, weil gute Componisten in der Regel ihre Tonstücke so setzen, dass die musikalischen und declamatorischen Athemstellen zusammentreffen. Eine Ausnahme tritt natürlich ein, wenn in colorirten Stücken lange Passagen auf eine Sylbe gesetzt sind; in solchen Fällen macht sich neben dem declamatorischen auch das musikalische Gesetz geltend (z. B. in Haydn's Arie aus der »Schöpfung« »Nun beut die Flur«, wo selbst Pausen in den Passagen stehen, die auf einer Sylbe auszuführen sind, oder in Mendelssohn's Lied »In dem Walde süsse Töne«, wo es vielleicht besser ist, nach der Achtelnote *a* mitten in der Passage, als vorher zwischen »gen« und »des« bei den Worten »blühen gen des Maien Schein« zu athmen). Als ein schwieriges Beispiel mag noch eine Stelle aus Mendelssohn's »Suleika« erwähnt werden. Es heisst hier »doch vermeid' ihn zu betrüben« zu den Tönen *h'*, *h'*, *h'*, *ais'*, *a'*, *a'*, *e''*, *dis''*. Dem Sinn der Worte nach muss geathmet werden: »doch vermeid' | ihn zu betrüben«. Weil das *h'* aber, das auf »meid'« steht, Vorhalt zu *ais'* ist (auf dem Dominantseptimen-Accorde von *H*-moll), so hängt es zu innig mit *ais'* zusammen, als dass darnach geathmet werden könnte. Musikalisch wäre es nun aber gestattet, nach *ais'* zu athmen, was folgenden Wortunsinn ergeben würde: »doch vermeid' ihn | zu betrüben«. Für einen Sänger, der etwas grösseren Athem hat, ist es nun sehr wohl möglich, die zwei Tacte, um die es sich handelt, in Einem Athem zu singen; schwächere Kräfte aber können dadurch in Verlegenheit geführt werden. Wenn indess bei guten Componisten solche Conflictfälle auch selten sind (einen sehr merkwürdigen wollen wir indess nicht unerwähnt lassen; er findet sich in dem sehr stimmungsvollen »Jerusalem« aus Mendelssohn's »Paulus« und ist

schlechthin unlösbar), so sind dieselben um so häufiger bei Textübersetzungen. Fast alle Mozart'schen und Gluck'schen Opern sind reich an solchen Conflicten für den, der sie mit deutschem Text singen will, weil die deutschen Uebersetzer entweder nicht feinfühlig genug oder zu bequem waren, um auf die Uebereinstimmung der declamatorischen mit den melodischen Abschnitten Rücksicht zu nehmen. So lange nicht neuere bessere Texte da sind, bleibt dem Sänger Nichts übrig, als sich zu helfen, wie es eben geht, und bald den declamatorischen, bald den melodischen Gesichtspunkt aufzugeben, da sich bald dieser, bald jener für den Hörer fühlbarer macht. So würden wir in dem oben angeführten Beispiel aus Mendelssohn's »Suleika« eine falsche Declamation der musikalisch-falschen Phrasirung vorziehen; denn eine Pause zwischen *h'* und *ais'* wäre geradezu unerträglich. Dagegen ist in der Arie »Jerusalem« der Declamationsfehler: »die du steinigest, die | zu dir gesandt« verletzender, als der Athemzug am Ende des Tactes nach »steinigest«. — Es bleibt uns schliesslich noch übrig, einige Worte über den Einfluss zu sagen, den der Athem auf den Ausdruck im Gesange hat. Insofern von dem Athem vorzugsweise das Zunehmen und Abnehmen der Tonkraft abhängt, ist er recht eigentlich das belebende Princip im Gesange, das den Mechanismus einer gleichgültigen Tonfolge in einen dynamisch geregelten Organismus verwandelt. Dies ist die wesentliche Seite des Athems. Ausnahmsweise, in Momenten grosser Erregung, tritt ausser der Verwandlung des Athems in klingenden Ton auch noch eine andere Seite desselben in Geltung, nämlich die Hörbarkeit des Athems als solchen; sowohl beim Einathmen, das dann, der allgemeinen Regel zuwider, in hörbaren Stössen sich äussern darf, als in der Tonerzeugung, in welcher neben dem Klange noch ein denselben begleitendes Luftgeräusch wahrnehmbar sein darf. Es hat dies in allen Situationen Berechtigung, in denen ein hoher Grad von Angst oder Erregung anderer Art zum Ausdruck gelangen soll, im Komischen sowohl, wie im Tragischen. Z. B., wenn Leporello die Ankunft des steinernen Gastes verkündigt, oder wenn Valentine ausruft: »Raoul, sie tödten dich«. Im Grunde liegt in allen solchen Momenten ein Hinausschreiten über die Möglichkeit einer rein musikalischen Darstellung vor; wo aber das Drama dergleichen fordert, muss auch dies zur Ausführung kommen. Gustav Engel.

Athenaeus, ein griechischer Rhetor und Grammatiker, zu Naukratis in Aegypten unter der Regierung des Kaisers Marc Aurel (wahrscheinlicher schon 160 n. Chr.) geboren. Er lebte anfangs in Alexandrien, später in Rom. Für den Musikforscher ist er durch sein in Alexandrien geschriebenes Werk »Gastmahl der Gelehrten« (»*Deipnosophistae*«) besonders wichtig geworden, da die noch erhaltenen Bücher daraus in Gesprächsform äusserst schätzenswerthe Aufschlüsse über griechische Musik und Tonkünstler geben.

Athlotet (aus d. Griech.), oder **Agonothet,** der Preisrichter bei den öffentlichen Spielen und musikalischen Wettstreiten der alten Griechen (s. Agon).

Atis, Mr., geboren 1715 zu St. Domingo, war zu seiner Zeit ein gefeierter und vielgereister Flöttraversist und fruchtbarer Componist für sein Instrument. Bei einem Duell in Wien hatte er das Unglück, an der Unterlippe verwundet zu werden, was ihn verhinderte, fernerhin noch öffentlich aufzutreten. Er begab sich darauf nach Paris und widmete sich ausschliesslich dem Unterricht und der Composition, bis er im J. 1785 daselbst starb.

A tre (ital., franz.: *à trois*), für drei (Stimmen oder Instrumente).

Attacca (ital.), wörtlich übersetzt: falle ein, steht gewöhnlich nur am Ende der Abtheilung eines grösseren Tonstückes, um zu bezeichnen, dass die darauf folgende Abtheilung ohne Verweilen angeschlossen werden soll, z. B. *attacca il seguente Finale.* Es kommt auch, jedoch seltener, in der Bedeutung des *Volti subito* (s. d.), also des Umwendens, vor.

Attacco (ital.), eine kurze, aus wenigen Noten bestehende, aber rhythmisch wohl ausgeprägte Figur, wie sie auch mitunter als Fugenthema vorkommt, z. B. in Bach's Wohltemperirt. Klav. Th. 2, Fuge in *Cis*-dur.

Attaquer (franz.), ein Tonstück zu singen oder zu spielen beginnen; auch eine einzelne Note angeben.

Attaignant, Pierre, ein Buchdrucker des 16. Jahrhunderts zu Paris, welcher

der Erste gewesen sein soll, der in Frankreich Noten mit beweglichen Typen hergestellt hat. Seine Drucke sind ausserordentlich selten geworden.

Attilio, s. Ariosti.

Atto (ital.), Act oder Aufzug eines dramatischen Werkes, s. Act.

Attore (ital.), weibl. **Attrice,** der Darsteller, die Darstellerin, s. Acteur.

Attwood, Thomas, trefflicher englischer Componist, wurde im J. 1767 geboren. Der Prinz von Wales, nachmaliger König Georg IV., welcher ihn als Chorknaben singen hörte, wandte ihm sein besonderes Interesse zu und schickte ihn später zu gründlicher Ausbildung in der Composition nach Neapel und Deutschland. Kaum war er 1786 nach London zurückgekehrt, so wurde er zum Dirigenten der Privatkapelle des Prinzen, seines Gönners, berufen und als Organist an der St. Paulskirche angestellt. Im J. 1796 erhielt er ausserdem noch den Titel eines Componisten der königl. Kapelle. Er hat zahlreiche englische Opern und Operetten geschrieben, ausserdem aber auch viele in England sehr beliebte Klavierstücke, später auch Kirchenwerke, von denen sein Anthem auf die Krönung Georgs IV. als höchst vortrefflich gerühmt wird. Seine Schreibweise war überhaupt rein und geschmackvoll. Er starb im J. 1838 zu London.

Aubade (franz., provençal.: *alba*) ist eine bei den romanischen Nationen im Mittelalter häufig vorkommende Liedform. Die Bedeutung des Wortes ist am besten durch Morgen- oder Tagelied wiederzugeben (von *l'aube*, die Morgenröthe). Das hohe Alter und die grosse Volksthümlichkeit der A. beweist die einfache, kunstlose Fassung, so wie die Anonymität der meisten auf uns gekommenen Lieder dieser Gattung. Doch liebten es auch die Kunstdichter, durch feinere Ausbildung der A. die Mannigfaltigkeit ihrer Liedbildung zu erhöhen. So besitzen wir von hervorragenden Trobadors wie Cadenet und Guiraut de Bornelh reizende Tagelieder, und Guiraut Riquier nennt die *alba* nebst der *balada*, dem *sirventes* und der *dansa* zusammen als Liedgattungen, in denen der feingebildete Trobador seine Kunst zeigen müsse. Die Form der A. ist ihrer Natur nach meist dramatisch. In der Regel wird der Freund oder Diener des bei der Geliebten weilenden Ritters eingeführt, wie er durch sein warnendes Lied die sorglosen Liebenden an die Erscheinung der Morgenröthe und die nahende Gefahr der Entdeckung mahnt. Oft beginnt auch das Gedicht mit dem Gespräche des scheidenden Paares, wie es den hereinbrechenden Morgen verwünscht; in letzterer Rücksicht könnte man fast die unerreichte Liebesscene in Shakespeare's »Romeo und Julie« als die höchste Vollendung der A. bezeichnen. Zuweilen auch leitet der Dichter durch eine kurze Schilderung den Dialog der Liebenden ein. Wie man sieht, gewährte die Freiheit der Form der Phantasie des Dichters grossen Spielraum, und es ist nicht zu verwundern, dass wir in manchen Aubaden die reizendsten Blüthen mittelalterlicher Poesie finden. Besonders anziehend wirkt auch der von manchen Dichtern hier mit ausserordentlicher Wirkung angebrachte Refrain. Mit der A. verwandt und wohl nur eine künstliche Abart derselben ist die *serena*, das Abendlied (s. unter Serenade), von welcher uns ebenfalls ein Beispiel in der Trobadorpoesie erhalten ist. — Die *alba* war, wie so viele romanische Kunstformen, auch auf die Dichtung der deutschen Minnesänger von grossem Einfluss und wurde besonders von dem genialen Wolfram von Eschenbach zur schönsten Entfaltung gebracht. — Mit den mittelalterlichen Aubaden haben die besonders im 17. und 18. Jahrh. sehr gebräuchlichen gleichnamigen musikalischen Formen wohl nur den Namen gemein. Dieselben konnten in Gratulations- und Freudengesängen, so wie auch, wie die Serenaden und Cassationen, aus mehrsätzigen Instrumentalstücken bestehen (s. das Nähere unter Serenade).

Auber, Daniel François Esprit, seit dem Tode Boieldieu's und Hérold's der glänzendste Vertreter der französischen Opernschule, welcher wahrhafte Originalität besitzt und trotz seines hohen Greisenalters noch immer durch neue, durchaus nicht dürre oder altersschwache Schöpfungen die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zieht. Er, der alle seine grossen Zeitgenossen überlebt hat, steht unter dem Nachwuchse noch immer als einer der talentvollsten, freiesten, graziösesten, elegantesten und fruchtbarsten Tonsetzer der Gegenwart da und ist in seiner ungebrochenen Thätigkeit eine höchst merkwürdige Erscheinung. A. wurde auf einer Reise seiner Eltern zu Caen in der Normandie am 29. Januar 1784 geboren. Sein Vater war ein wohlhabender Pariser

Kunsthändler und als feingebildeter Mann auf eine gute Erziehung seiner drei Söhne bedacht, von denen sich der zukünftige Tonkünstler schon früh besonders im Zeichnen und in der Musik hervorthat. Für letztere mit immer mehr hervorstechenden Anlagen begabt, trieb er namentlich Klavierspiel unter Ladurner's Leitung und componirte zu seinem und Anderer Vergnügen Romanzen und Chansons. Seine Eltern bestimmten ihn zum Kaufmannsstande, damit er das väterliche Geschäft einst übernehmen könne, ein Vorhaben, mit dem A. wohl einverstanden war. Er vollendete seine Schulbildung und trat als Lehrling in ein Londoner Geschäft, in den Freistunden mit Vorliebe ein- und mehrstimmige Gesänge schreibend. Mangel an Beruf für diesen Stand, Ausbruch der Feindseligkeiten zwischen Frankreich und England, so wie der Umstand, dass sein Vater in den unruhigen Zeiten in seinen Vermögensverhältnissen zurückgekommen war und den kostspieligen Aufenthalt des Sohnes in London nur mit Mühe bestreiten konnte: alles dies wirkte zusammen, den jungen A. nach Paris zurückzuzuführen, um sich einem anderen Berufe zu widmen. Zunächst wusste er sich durch kleine Compositionen Eingang in geselligen Kreisen zu verschaffen und sah sich dadurch aufgemuntert, mehr und Grösseres zu schaffen. Mit einem Pianoforte-Trio bewies er, dass er auch die Instrumentalmusik talentvoll zu behandeln verstand, und dies brachte ihn mit dem berühmten Violoncellisten Lamarre in ein freundschaftliches Verhältniss. Derselbe besass kein Compositionstalent, wünschte aber die Eigenthümlichkeiten seiner Spielweise durch musikalische Werke verbreitet und anerkannt zu sehen. A. lauschte ihm dieselben glücklich ab und schrieb nun jene mit grossem Beifall aufgenommenen Violoncell-Conzerte, welche unter Lamarre's Namen im Druck erschienen und als Bravourcompositionen sehr gesucht waren. Bald darauf spielte Mazas ein Violinconzert von A. in einem der Conservatoriumsconzerte, wodurch letzterer Name noch mehr bekanntwurde und zur Achtung gelangte. A.'s erster Versuch dramatischer Composition war die kleine komische Oper »Julie«, welche er mit Begleitung des Streichquartetts setzte. Die Aufführung derselben auf einem Liebhabertheater gelang und feuerte ihn an, für die kleine Bühne des Prinzen von Chimay eine Oper für volles Orchester zu componiren, aus welcher später mehrere Stücke in seine anderen Werke übergingen. Ueber die Mangelhaftigkeit seiner musikalischen Ausbildung konnte er sich während der Arbeit dieser dramatischen Compositionen nicht täuschen, und er eilte daher, das Versäumte unter Boieldieu und Cherubini nachzuholen. Nach beendigten Studien componirte er zuerst eine Messe, aus welcher ein Stück sich in der »Stummen von Portici« als Gebet *a capella* wiederfindet, und eine einactige Oper »*Le séjour militaire*«, welche im J. 1813 auf dem Theater Feydeau zur Aufführung kam, aber eben so wenig gefiel, als eine spätere in der *Opéra comique* 1819, betitelt: »*Le testament et les billets doux*«. Der enttäuschte Künstler, welcher sich, bereits ein vorgeschrittener Dreissiger, mehr als früher genöthigt sah, die Musik als Nahrungsquelle zu betrachten, strengte sich doppelt an, nahm von dem damals hochgefeierten Rossini Einiges an und erzielte schon 1820 mit der komischen Oper »*La bergère châtelaine*« einen entschiedenen Erfolg. Dieser Oper bereits wurden originelle und sehr dramatische Gedanken, schöne Melodie und anmuthige Instrumentation von der Kritik zuerkannt. Ermuthigt durch diese günstige Aufnahme, liess A. bereits 1821 »*Emma, ou la promesse imprudente*«, ebenfalls dreiactig, folgen und sah von da an seinen vaterländischen Ruf gesichert. Er hatte sich in diesem Werke einerseits den Styl Gretry's, d'Alayrac's und Monsigny's, andererseits den Rossini's zum Vorbilde genommen, die etwas veralteten Manieren der Ersteren durch eine glückliche Anwendung der modernen Formen aufgefrischt und die moderne Schreibweise des Letzteren den Eigenthümlichkeiten des französischen Wesens geschickt angepasst. Diese Bestandtheile gingen ihm in Fleisch und Blut über und es bildete sich, mit dem doch immer von ihm angeschlagenen Grundton vermischt, jener specifisch Auber'sche Styl, welcher als eine Hauptepoche der neueren französischen Schule dasteht. Diese zu begründen, führte ihm damals sein Glücksstern den geistesverwandten Scribe gleichsam als dichterisches Seitenstück entgegen; mehr als ein Band, mehr als eine natürliche Sympathie zwischen dem reichen Talent Scribe's und dem Genie Auber's bestand überhaupt unter beiden Künstlern, und ihre Vereinigung hat fast immer die glücklichsten Erfolge

gehabt. Das erste Resultat dieser Verbindung war die dreiactige Oper »Leicester oder das Schloss Kenilworth«, 1822 zuerst aufgeführt, welcher 1823 »*La neige ou le nouvel Eginhard*«, ein Cassenstück ersten Ranges für die Pariser *Opéra comique*, folgte. Letztere Oper, durch die unvergleichliche Henriette Sontag in Deutschland eingeführt, brachte den Namen A.'s zuerst auch dort zu Ruf und Ansehen. Zu gleicher Zeit lieferte der schnell arbeitende Componist in Gemeinschaft mit Hérold eine Oper »*Vendôme en Espagne*«, Text von Empis und Mennechet, ein missglücktes Gelegenheitsstück, welches den vier Verfassern ausser der Genugthuung, sich vom Könige wegen ihres patriotischen Eifers belobt zu sehen, wenig Ehren einbrachte. Glücklicher war A. allein und in seiner dichterischen Verbindung mit dem ihn so vortrefflich verstehenden Scribe, aus der 1824 »*Le concert à la cour*« und »*Léocadie*« entsprossen, zwei Opern, welche unbedingt zu den besten Arbeiten im neueren komischen Opernstyle gehören. Das grosse Verdienst, welches sich A. bereits um die nationale französische Opernbühne erworben hatte, wurde nicht allein vom französischen Publicum, sondern auch von Karl X. anerkannt, der ihn zugleich mit Piccini 1825 zum Ritter der Ehrenlegion ernannte. Aber immer höher schwang sich der Genius Auber's, sodass er mit seinem »*Maçon*« (»Maurer und Schlosser«), mit ungeheurem Beifall am 3. Mai 1825 in der *Opéra comique* zum ersten Male gegeben, eine Oper von nahezu classischem Werthe liefern konnte, welche sich wahrhaft würdig Boieldieu's »Weisser Dame« zur Seite stellt. In Deutschland ist dieses ausgezeichnete Werk noch heutigen Tages ein beliebtes Repertoirstück fast aller Bühnen. Im J. 1826 erschien »*Le timide, ou le nouveau séducteur*« und »*Fiorilla*«, Texte wiederum von Scribe, von denen sich aber nur die letztere eine Zeitlang mit Glück hielt. Den Höhepunkt seines Ruhmes aber erreichte A. durch seine erste grosse Oper »Die Stumme von Portici« (1828), welche durch ihren Stoff besondere Sympathien in der politischen Stimmung fand, und durch mehrfaches eigenthümliches Zusammentreffen mit ausserordentlichen Zeitereignissen eine besondere historische Bedeutsamkeit erhielt. Ein Jahr war kaum vergangen, als auf dem Theater Feydeau eine neue dreiactige komische Oper der beiden unermüdlichen Meister erschien, nämlich »*La fiancée*« (»Die Braut«), welche in ihrer originellen Lebendigkeit, in ihrem leichten, gefälligen Charakter und in ihrer reichen, geschmackvollen Instrumentation gleichfalls allenthalben sehr gefiel. In allen diesen Punkten wird diese Oper von dem 1830 folgenden »Fra Diavolo« noch übertroffen, welcher, wie der »Maurer« und die »Stumme«, gleichfalls bis zur Jetztzeit ein höchst beliebtes Repertoirstück geblieben ist. Schon vorher, gleich nach Aufführung der »Braut«, war A. zum Mitglied des Instituts für die Abtheilung der schönen Künste, an Gossec's Stelle, im J. 1829 ernannt worden. Im J. 1831 entstand ein neues Werk »*Le philtre*« (»Der Liebestrank«), eine Arbeit voller Witz, Humor und Eleganz, welcher jedoch die Donizetti'sche gleichnamige und gleichtextige Oper den Rang ablief. Dieser folgte schnell, im J. 1832, die eigenthümliche zweiactige Balletoper »Der Gott und die Bajadere«, welche in Paris und später auch in Deutschland das grösste Glück machte, obgleich sich nicht läugnen lässt, dass die Musik mehr angenehm unterhaltend, aber weniger originell ist, als in den übrigen bekannter gewordenen Opern des Meisters. Im J. 1833 erschien »*Le serment, ou les faux monnayeurs*« (»Der Schwur, oder die Falschmünzer«), in welcher zwar der Componist, wie stets, aus dem reichen Füllhorn seiner Kunst leichte Unterhaltungsmusik spendet, aber hinter den dramatischen Situationen weit zurückbleibt. Noch mehr ist dies in seiner nächsten fünfactigen grossen Oper »Gustav III., oder der Maskenball« der Fall, welche in der *Grand-Opéra* am 27. Februar 1833 zum ersten Male aufgeführt wurde und deren vortreffliches Textbuch, wie bisher, wiederum Scribe geliefert hatte. Das letztere besonders mag dem Werke allenthalben die günstige Aufnahme verschafft haben, welche es unläugbar gefunden. Um dasselbe auch für die Gegenwart zu retten, hat es neuerdings Verdi in einer italienischen Bearbeitung abermals in Musik gesetzt. Mit der nun folgenden Oper »Lestocq« (1835) kehrte A. für immer zu seinem Lieblingsgenre, der komischen Oper, zurück und eröffnete zugleich die dritte Periode seiner musikalischen Thätigkeit, welche, quantitativ wenigstens, nicht geringer ausfiel, als die vorangegangene zweite, die von 1820 an zu datiren ist. Noch in demselben Jahre schuf er

die dreiactige komische Oper »*Le cheval de bronze*« (»Das eherne Pferd«), welche ihrer coquetten, leichten und graziösen Melodien- und Harmonienwürfe wegen, trotz zahlreicher Wiederholungen aus früheren Werken und trotz mangelnder musikalischer Romantik (der dritte Act spielt auf dem Venusplaneten), im In- und Auslande gefiel. Das Jahr 1836 bezeichnen nicht weniger als drei Opern: »Actäon«, »*Les chaperons blancs*« (»Die Weissmützen«) und »*L'ambassadrice*« (»Die Gesandtin«), welche ersteren mehr localisirt blieben, während die letztere wiederum auf allen grösseren Bühnen mit glänzendem Erfolg aufgeführt wurde. Dieser Oper schloss sich unmittelbar »*Le domino noir*« (»Der schwarze Domino«) an, gleich geistreich und pikant als Textbuch, wie als Partitur, deren Hauptpartie, die der Angela, noch heutigen Tages ein Paradestück der Sängerinnen Artôt und Lucca ist, mit welcher sie überall glanzvoll auftreten. Die spätere Oper »Margarethe von Gent« (1838) vermochte, ein seltener Fall seit 18 Jahren, keine nachhaltige Wirkung hervorzurufen, und der unerschöpfliche Meister beeilte sich, sie mit seinem »*Lac des fées*« (»Feensee«), einer Ausstattungsoper wie bisher keine andere von ihm, vollends in den Hintergrund zu drängen. Es folgte im J. 1840 »Zanetta« als zweites Einweihungsstück des nach dem Brande neu erbauten Theaters Favart zu Paris, welche an Ort und Stelle grossen Beifall fand. Noch grösseren Erfolg, der auch jenseit des Rheines sich documentirte, hatten »*Les diamans de la couronne*« (»Die Krondiamanten«), welche am 6. März 1841 zum ersten Male in Paris erschienen, und in zweiter Reihe »Der Herzog von Olonne«. Das Jahr 1842 bereits bereicherte die Gattung der Spieloper um ein neues Werk des fruchtbaren Componisten. Es ist dies »*Carlo Broschi, ou la part du diable*« (»Teufels Antheil«), in deren musikalischen Theile bereits Routine und gewandte Bühnenpraxis die Oberhand gewinnen, was bei den nun folgenden Partituren immer mehr der Fall ist und bei einem so leicht und schnell schreibenden Meister, der seine Hauptwürfe bereits ausgespielt hat, nicht Wunder nehmen kann. In demselben Jahre wurde er zum Director des Pariser Conservatoriums ernannt, welche hohe und geachtete Stellung sein berühmter Amtsvorgänger Cherubini volle 48 Jahre zum Heile der Kunst inne gehabt hatte, und in der That konnte Frankreich keinen vollwichtigeren Namen an diesen wichtigen Ort stellen. Die grossartige Kunstanstalt verdankt auch ihm viele segensreiche Institutionen, von denen weiterhin die Rede sein wird. Aber trotz der neuen Pflichten, denen er sich mit Eifer und Fleiss unterzog, bewies der bereits alternde Meister durch eine grosse Reihe fernerer Opern immer wieder auf's Neue, dass ihm die längst anerkannte Fülle heiterer Lebenslust im Schaffen seiner Partituren noch ungestört innewohnte; seine neue Stellung gab ihnen nur ein noch glänzenderes Relief als bisher. So wurde »Die Sirene«, welche am 26. März 1844 zum ersten Male in Paris erschien, vielleicht nicht mit vollem Rechte zu seinen frischesten Productionen gezählt, wobei man vergass, dass das Libretto aus der geschickten Hand Scribe's, unterhaltend und geistreich, wie es war, selbst ohne Musik seine Wirkung nicht verfehlt hätte. Das nächste Bühnenwerk der beiden Verbündeten war die komische Oper »*La barcarolle*« (»Die Barcarole«), welche am 22. April 1845 in Paris zuerst gegeben wurde und Glück machte. Eine weit grössere Verbreitung erlangte jedoch die folgende »*Haydée, ou le secret*«, welche am 29. Decbr. 1847 mit dem grössten Erfolg aufgeführt wurde. In demselben Jahre wurde A. vom König Louis Philipp zum Commandeur der Ehrenlegion befördert. Die Zeitereignisse des Jahres 1848 schienen die heitere Muse des Meisters verstummen zu machen. Aber bereits 1850 erschien »*L'enfant prodigue*« (»Der verlorene Sohn«), 1851 die für die Alboni geschriebene komische Oper »*Zerline ou la corbeille d'oranges*« (»Das Orangenkörbchen«), 1852 »Marco Spada«, 1855 »Jenny Bell«, 1856 »Manon Lescaut« und 1860 »*La Circassienne*«. Wieder trat eine Pause ein, welche den Abschluss der reichen künstlerischen Thätigkeit des so überaus fruchtbaren Componisten vermuthen liess, nur unterbrochen von der auf das Gesuch der Ausstellungsdirection 1862 componirten Ouvertüre zur Eröffnung der Londoner Industrieausstellung, welche aber in keiner Weise mit der Meyerbeer'schen für dieselbe Gelegenheit geschriebenen concurriren konnte: da erschien 1867 die komische Oper »*La fille du roi des Garbes*«, 1868 »*Le premier jour de bonheur*« (»Der erste Glückstag«), welche auch wieder einmal in Deutschland Glück machte, und wurde 1869 »*Le rêve*

d'amour« (»Der Liebestraum«) eingereicht, dessen erste Aufführung in der *Opéra comique* am 21. Dec. desselben Jahres stattfand. Alle diese hier aufgeführten Opern, die mit einer wunderbaren, fast unglaublichen Schnelligkeit geschrieben sind, haben natürlich einen sehr ungleichen Werth, aber selbst den schwächsten unter ihnen sind reizende Einzelheiten, lebensfrische, graziöse und geistesmuntere Züge und einige jener glücklichen Motive, Lebenselemente der französischen Musik, wie sie besonders A. überraschend und gewandt zu erfinden und auszuführen versteht, nicht abzusprechen. Seine flüchtigsten und unbedeutendsten Arbeiten enthalten immer wenigstens eine kleine Perle, die sie vor anderen, ähnlichen Werken auszeichnet und vor dem Vergessenwerden bewahrt. Gänzlich durchgefallen ist daher auch keine einzige, und er hat durch das dem Publicum unaufhörlich gebotene Neue auch kaum Zeit zum entschiedenen Missfallen gelassen. Das Wesen der A.'schen Musik, wie es zuerst in selbstständiger Entwickelung im »Maurer«, am entschiedensten und gereiftesten in der »Stummen von Portici« und in »Fra Diavolo« auftritt, besteht vornehmlich in einem leichten, ergiebigen Melodiengehalt, gehoben und belebt durch leichte, pikante und aufregende Rhythmen, in einem interessanten, mitunter eigenthümlichen Harmonienfluss, überhaupt in launigen, naiven und frappanten Einfällen, welche den verschiedensten Situationen Glanz und Leben verleihen. Der leichte, coquette Conversationston, die Satyre und Ironie, die Schilderung volksthümlicher Eigenheiten, ungezwungener Humor, Lust und Freude haben in der Auber'schen Musik stets einen besonders glänzenden Ausdruck gefunden; wahre Leidenschaften, grossartige Charaktere und Situationen ganz und voll wiederzugeben war ihr versagt. In solchen Fällen suchte der Meister, und oft auch mit Glück, durch geschickt angewendete theatralische Effectmittel zu ersetzen, was ihm in Bezug auf dramatische Kraft und Hohheit abging. Vom rein musikalisch künstlerischen Standpunkte aus betrachtet, ist ihm sehr bedeutende formelle Gewandtheit, namentlich im homophonen Style, zuzusprechen, dieselbe reicht aber nicht bis zum Ausbau und der Abrundung grosser, ausgeführterer Stücke, in denen ohne Verletzung der Eigenthümlichkeiten des Einzelnen die verschiedenartigsten Elemente zu einem concentrirten Gesammteindruck gebracht werden sollen, also da, wo das wirklich technisch Musikalische in seine Rechte tritt. In allen solchen Stücken, als da sind Ouvertüren, grössere Ensemblestücke, ausgeführte Finales, steht er seinen Lehrern Boieldieu und Cherubini tief untergeordnet da, und was er in diesen Gebieten leistet, kann wohl noch den Laien und Dilettanten imponiren, aber nicht dem Kenner. Seine Unbefangenheit hat ihn fast immer auf's Glücklichste durch diese Klippen geführt. An Ehre und Ansehen hat er, zugleich mit Meyerbeer und Rossini in Paris, das er seit seiner Jugend nicht um einen Tag verlassen hat, und Frankreich die höchste Stufe erreicht, welche ein Mann von Ruhm überhaupt erlangen kann, und auch die gesammte übrige civilisirte Welt hat ihm ihre Huldigungen reichlich dargebracht. Ausser seinen zahlreichen Ehrenstellungen am Conservatorium, am Institut, in den kaiserlichen Prüfungscommissionen u. s. w. wurde er 1857 zum kaiserl. Hof-Kapellmeister ernannt, obwohl er als Dirigent niemals fungirt hat. Die Berufung zum General-Intendanten der Grossen Oper hat er im Interesse seiner schöpferischen Thätigkeit abgelehnt. Dagegen giebt er sich mit einem musterhaften Fleiss und grösster Pünktlichkeit den Obliegenheiten seines Amtes als Director des Pariser Conservatoriums hin und lässt dabei, gerade so wie in seinen Werken, den hochbetagten Greis ganz vergessen. Diese berühmte Anstalt verdankt seiner Leitung einen neuen Glanz und Aplomb, wenn auch nicht gerade Aufschwung, welcher ihre Manifestationen stets zu wahren Staatsacten gestaltet. Aber auch auf wirkliche Verbesserungen und Reformen ist er stets bedacht gewesen. So hat er u. A. den Uebungen der Zöglinge auf dem Theater der Anstalt einen fördernden Charakter gegeben, indem er die Aufführung ganzer Opern einführte und die Einstudirung aller Opern anordnete, welche mit dem grossen Römerpreis gekrönt worden waren. Beim Unterricht, in den anstrengenden öffentlichen und privaten Prüfungen, beim Durchsehen und Censiren der zahlreichen Concurrenzarbeiten ist er fast immer der Erste auf dem Platze, er beschämt und spornt durch sein Beispiel die lässigeren Kräfte an und verleiht allen Unternehmungen zu dem Charakter des Glanzes und der Würde, auf den er hauptsächlich hält, auch den der Munterkeit und Frische, welcher das grosse

und wichtige Institut vor dem Herabsinken bewahrt. Durch dieses Amt, so wie durch die lange Reihe seiner in Frankreich mustergültig gewordenen Werke ist A. Schöpfer und Haupt einer Schule geworden, der alle jetzt lebenden französischen Operncomponisten ohne Ausnahme angehören.

Auberlen, Samuel Gottlob, geboren am 23. Novbr. 1758 zu Feilbach bei Stuttgart und um 1825 als Organist und Musikdirector zu Ulm gestorben, nachdem er früher in Zürich, Tübingen, Schaffhausen u. s. w. theils als Conzertmeister, theils als Dirigent, theils als Organist angestellt gewesen war. Er hat ein Oratorium und mehrere Cantaten, im Uebrigen aber gefällige und ansprechende Lieder componirt und eine Selbstbiographie unter dem Titel »Samuel Gottlob Auberlen's, Musikdirector und Organist am Münster zu Ulm, Leben, Meinungen und Schicksale« herausgegeben.

Aubert, Name mehrerer in der Musik verdienter Franzosen. 1. Aubert, Jacques, geboren 1678 und um 1727 erster Violinist in dem Orchester der Grossen Oper zu Paris, wurde 1748 Intendant der Musik des Herzogs von Bourbon, zog sich im J. 1752 in das Privatleben zurück und starb am 19. Mai 1753. Ausser mehreren Compositionen für sein Instrument hat er eine Oper, Ballets und Cantaten hinterlassen. Von seinen Söhnen sind hier zu nennen: a) Louis A., der älteste, geboren 15. Mai 1720, war von 1755 bis 1771, wo er wahrscheinlich starb, gleichfalls erster Violinist im Orchester der Grossen Oper zu Paris. Auch er schrieb Violin- und Balletstücke. b) Abbé Jean Louis A., geboren 15. Februar 1731 zu Paris und gestorben daselbst 10. Novbr. 1814, ist nur durch eine Schrift gegen die Kunst- und religiösen Ansichten J. J. Rousseau's weiterhin bekannt geworden. — 2. Aubert, Pierre François Olivier, geboren zu Amiens im J. 1763, bildete sich zu einem vortrefflichen Violoncell-Virtuosen heran und nahm in der Komischen, so wie in der Italienischen Oper in Paris einträgliche Stellungen ein. Von ihm erschienen zwei gute Schulen für sein Instrument und ausserdem Streichquartette, Duos u. s. w., ausserdem auch eine kleine Schrift über Geschichte der Musik.

Aubery du Boulley, Prudent Louis, geboren 9. Decbr. 1796 zu Verneuil, erhielt bereits früh von seinem Vater Unterricht auf dem Klavier und der Guitarre, für welche Instrumente er schon als Knabe zu componiren anfing. Im J. 1808 wurde er auf das Pariser Conservatorium gebracht, wo er sieben Jahre hindurch dem Klavierspiel, so wie unter Méhul, Monsigny und Cherubini dem Studium der Composition oblag. Seine Verheirathung bald darauf führte ihn in's Privatleben, dem er jedoch schon 1820 wieder entsagte, um Unterricht zu ertheilen und zahlreiche Compositionen zu veröffentlichen. Aber brustleidend musste er sich 1827 ganz auf's Land zurückziehen und begab sich nach Grosbois, einem bei seiner Vaterstadt belegenen Dorfe. Von dort aus organisirte er seit 1830 in seinem und den benachbarten Departements zahlreiche Blechmusikcorps, welche wesentlich zur Hebung des musikalischen Sinnes unter den Landbewohnern beitrugen und für die er zahlreiche Stücke theils componirte, theils arrangirte. Er hat auch eine Oper »*Les amants querelleurs*« geschrieben, von der jedoch nur einzelne Stücke erschienen sind. Ausserdem hat er sich durch viele Romanzen und Chansons, Sonaten und Tänze für Klavier, eine Serenade für Orchester, Duos, Trios, Quartette, Quintette, ferner durch Guitarrestücke, eine gute Guitarreschule und eine »*Grammaire musicale*« einen hervorragenden Namen erworben.

Aubigny von Engelbrenner, zwei Schwestern, Töchter eines hessischen Majors und kunstgeübte Dilettantinnen und Sängerinnen, von denen die ältere den Consistorialrath Horstig in Bückeburg heirathete, die jüngere aber, Nina, 1777 in Cassel geboren und von Sales in Coblenz gebildet, ihren Ruf als ausgezeichnete Altistin bis nach London und Bombay trug, wo sie leider verschollen ist. Von ihr erschien auch ein vortreffliches Buch: »Briefe an Natalie über den Gesang«, ferner verschiedene Aufsätze in der »Leipziger Musikalischen Zeitung« und einige Lieder.

Aubin, Jeanne Charlotte **Saint-,** s. Saint-Aubin.

Audace (ital.), Vortragsbezeichnung: kühn, beherzt, identisch mit *ardito* (s.d.).

Audimont, Henri **d',** um 1760 Kapellmeister in Paris und tüchtiger Kirchencomponist, dem der Fürstabt Gerbert in seinem Werke »*De cantu et musica sacra*« ein hohes Lob ausstellt. A. starb zu Ausgange des vorigen Jahrhunderts.

Audinot, Nicolas Medard, geboren um 1730 zu Nancy, war von 1764 bis 1767 beliebter Baritonist an der Italienischen Oper in Paris. Im letzteren Jahre wich er den unausgesetzten Cabalen seiner Collegen und wurde Theaterdirector in Versailles. Als Operncomponist war er schon 1761 mit der komischen Oper »*Le tonnelier*« (»Der Fassbinder«), aber ohne Erfolg, aufgetreten. Im J. 1765 brachte er dieselbe Oper in veränderter und verbesserter Gestalt und hatte nun die Genugthuung, dass sie nicht nur in Paris sehr gefiel, sondern auch in Deutschland mit Glück auf das Singspiel-Repertoir gelangte. A. errichtete 1769 zu Paris ein Marionettentheater, das wegen seiner Persiflirung der bekanntesten Theatergrössen Aufsehen machte und Zulauf erhielt. Darauf errichtete er mit noch grösserem Erfolge ein Kindertheater, *Théâtre de l'ambigu-comique*, welches er schon 1772 des starken Zudranges wegen vergrössern musste. Er starb am 21. Mai 1801 zu Paris. — Seine Schwester Mlle. Audinot war sowohl als Sängerin der Grossen Oper, wie als Schauspielerin des *Théâtre français* um 1780 sehr gefeiert.

Auer, Leopold, wurde am 28. Mai 1845 zu Veszprim in Ungarn geboren und besuchte das Conservatorium zu Pesth, um sich unter Ridley Kohne zum Violinisten auszubilden. Den höheren Studien lag er 1857 bis 1858 auf dem Conservatorium zu Wien, hauptsächlich unter Professor Dont's Leitung, ob und erhielt die letzte Feile bei J. Joachim in Hannover. Hierauf wurde er im J. 1863 als Conzertmeister nach Düsseldorf berufen, welche Stellung er 1866 mit einer ähnlichen in Hamburg vertauschte. Als erster Violinist trat er 1868 in das berühmte Quartett der Gebrüder Müller ein und machte einige Kunstreisen mit dieser Gesellschaft, bis er gegen Ende desselben Jahres zum Soloviolinisten in die kaiserliche Kapelle nach St. Petersburg berufen und zum Professor am dortigen Conservatorium ernannt wurde, in welchen Stellungen er gegenwärtig noch lebt und wirkt. A. gehört zu den Violinvirtuosen ersten Ranges und verbindet mit einer ausserordentlichen technischen Fertigkeit schönen Ton, seelenvollen Vortrag und vollkommenste Reinheit in der Intonation. Seine Bogenführung ist schulgerecht und elegant, seine Art des Staccato musterhaft. Als Componist ist er bis jetzt noch nicht hervorgetreten.

Auffmann, Joseph Anton Xaver, geboren um 1720 und gestorben 1778, ein tüchtiger und fertiger Orgelspieler und Kapellmeister des Fürsten Campidon. Drei seiner Orgelconzerte mit Orchesterbegleitung stehen noch jetzt in grossem Ansehen.

Auffschnaiter, Benedict Anton, war zu Anfange des 18. Jahrhunderts Kapellmeister in Passau und sehr geschätzter Kirchencomponist. Die Münchener Bibliothek besitzt noch mehrere seiner Werke, z. B. *XII Offertoria etc.* (Passau, 1719), »*Alaudæ*«, fünf Messen enthaltend (Augsburg, 1711) u. s. w.

Aufführung nennt man in musikalischer Beziehung die Versinnlichung und Darstellung grösserer, auf das Zusammengreifen vieler, theils zusammen, theils einzeln wirkender Kräfte berechneter Tonwerke, als Sinfonien, Oratorien, Opern u. s. w. Für kleinere oder solche Tonstücke, welche von einer oder von wenigen einzelnen Personen zur Darstellung gebracht werden, wählt man lieber die Ausdrücke ausführen oder vortragen. Wenn für die Darstellung eines Werkes der letzteren Ordnung nur die richtige Auffassung seines geistigen Gehaltes und seines individuellen Charakters erforderlich ist, um, die ausreichende technische Fertigkeit natürlich hinzugenommen, dasselbe vollkommen entsprechend vorzutragen, so wird eine A. um so schwieriger und ihr Gelingen um so zweifelhafter, je grösser die Zahl der dabei zusammenwirkenden Kräfte ist. Das Erfassen nicht blos des poetischen, sondern auch schon des formellen Charakters des Tonwerkes ist aus den einzelnen Stimmen nicht möglich, sondern nur aus der Partitur, ist also die nächste Aufgabe des Dirigenten. Doch wird eine vollkommene A. nicht eher erzielt werden, als bis allen Mitwirkenden ein Bild von der Gesammtwirkung gegenwärtig ist. Sie dahin zu bringen, ist die weitere Aufgabe des Dirigenten vermittelst der Proben, deren Zahl und Wirksamkeit theils von seinen Fähigkeiten, theils von der Schwierigkeit des Werkes, gegenüber der technischen Fertigkeit der Ausführenden, theils von der grösseren oder geringeren Anzahl der Mitwirkenden abhängig ist. Je grösser und complicirter das Tonwerk ist, um so nothwendiger bedarf der Dirigent einer Anzahl von Unteranführern: tüchtiger

Conzertmeister für die mehrfach besetzten Instrumentalstimmen, eines Chordirectors für die Gesangmassen, fertiger Vorspieler und Chorführer, welche sämmtlich von dem Hauptdirigenten schon vorher instruirt werden müssen. Die Musikaufführungen sind neuerdings oft, was die Masse der aufgebotenen Kräfte betrifft, bis zum Kolossalen gesteigert worden, wie die sogenannten Monstreconzerte in Boston im Mai 1869, im Krystallpalaste zu London und im Victoriatheater zu Berlin 1868 und 1869 beweisen. Die Erfahrung hat indessen gelehrt, dass eine in allen Theilen abgerundete Darstellung eines Werkes von einer mässigen Zahl eingespielter und an ihren Dirigenten gewöhnter Musiker weit eher möglich, ja selbst kräftigere, schlagendere Massenwirkungen mit ihr zu erzielen sind, als mit einer grossen, aus verschiedenartigen Elementen zusammengesetzten Menge unter ungewohnter, wenn auch noch so tüchtiger Leitung. Diese Ansicht muss so lange als zutreffend gelten, als für derartige Monstreaufführungen, wie die erwähnten es waren, überhaupt noch gar keine Musikliteratur existirt, da die Componisten es bisher nicht gewohnt waren, mit solchen Factoren zu rechnen. Geschieht dies erst, so dürfte sich mit der neueren, befriedigenderen Wirkung und den bisher ungeahnten Effecten einer solchen A. auch eine neuere Auffassung der Dinge gestalten.

Aufhalt ist gleichbedeutend mit Vorhalt (s. d., so wie auch den Art. Auflösung).

Aufhaltung (latein.: *Suspensio*) nennt die Harmonielehre die Verzögerung der völligen Entwickelung eines Gedankens oder einer Periode, so wie auch das Aufschieben des förmlichen, vollkommenen Schlusses derselben durch Einschiebsel, und zwar entweder im melodischen und harmonischen Sinne, wo A. identisch mit Vorschlag, Vorhalt, Wechselnote, Retardation und Vorhaltsaccord (s. diese Art.) ist, oder im Satz- und Periodenbau. In letzterer Hinsicht ist auch der Trugschluss (s. d.) und der Orgelpunkt (s. d.), der nichts Anderes als eine angehaltene oder aufgehaltene Cadenz ist, eine A. zu nennen.

Auflösung. Dieser Ausdruck wird in der Musikwissenschaft in verschiedenen Zusammensetzungen, also auch in mehrfachem Sinne, verwendet. So spricht man von der A. eines Accordes in melodische Form (s. Harmonische Figuration), und meint damit die Verwandlung der Gleichzeitigkeit im Erklingen der einzelnen Töne eines Accordes in ein Nacheinander (a):

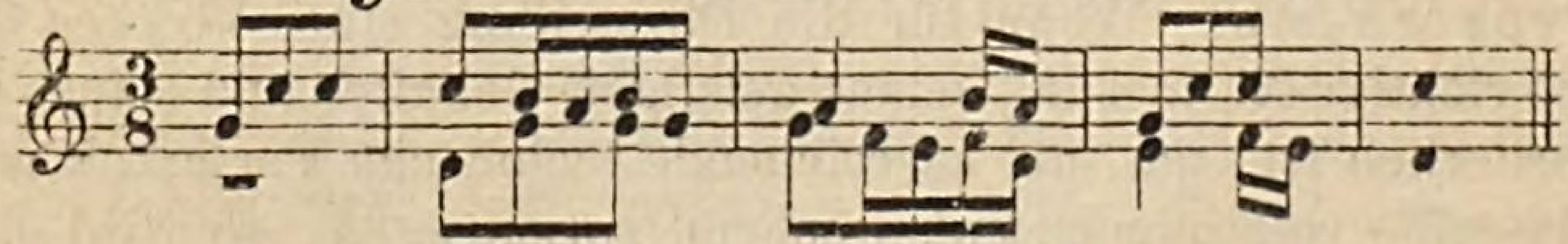
a.



Unter A. eines Räthselcanons (s. Canon und Räthselcanon) ist dagegen die Entzifferung der meist auf einem Notensysteme ausgeführten Notirung eines solchen polyphonen Tonsatzes und die Darstellung desselben in vollständiger Notation zu verstehen; dabei wird meist das Errathen stillschweigender Voraussetzungen erforderlich. So ist die folgende Notirung eines Canons



nur als



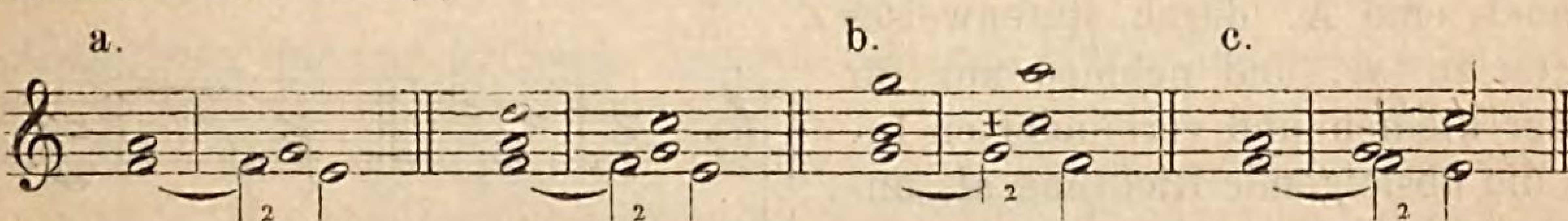
etc.

zu entziffern, wenn man errathen hat, dass sie einen zweistimmigen Canon darstellen soll, dessen zweite Stimme im zweiten Tacte in der Unterquarte eintritt. — Am häufigsten jedoch wird das Wort A. in der Zusammenstellung mit dem Ausdrucke Dissonanz verwendet, und es bedeutet dann im Allgemeinen den Uebergang aus einem dissonanten Zusammenklange in einen consonanten. Früher nannte man dieses Resolution (vom lat. *resolvere,* wieder auflösen) der Dissonanz. Die Auffassung der Begriffe Consonanz und Dissonanz ist zu verschiedenen Zeiten eine sehr verschiedene gewesen, namentlich aber hat sich die Zahl der von der Theorie als berechtigt anerkannten Dissonanzen wesentlich geändert (s. Consonanz und Dissonanz); es musste daher auch der Inhalt des Begriffes A. eine Umgestaltung erfahren. — Die Lehre der alten Contrapunktisten, welche bis ins vorige Jahrhundert

hinein Geltung behielt, kannte keine dissonanten Accorde, sondern nur dissonirende Intervalle; sie weiss daher auch nur von der A. der letzteren zu reden. — Töne einer Stimme, welche mit den Tönen einer anderen Stimme dissonante Intervalle bilden, dürfen bei ihnen unter verschiedenen Bedingungen auftreten; ihre Fortschreitung erleidet daher auch verschiedene Modificationen. Bei dem stufenweisen Fortschreiten von einem consonirenden Tone zu einer anderen, eine Terz höher oder tiefer liegenden Consonanz durfte die Dissonanz auf dem schlechten Tacttheile als durchgehende Note (s. d.) erscheinen (b). Erlaubt war ferner die Wechselnote*) (*Cambiata,* c), um den verbotenen Sprung zwischen dem ersten und zweiten Tacttheile zu vermeiden (s. Wechselnote), und die Nebennote (d) (s. d. und unter Consonanz und Dissonanz). Wechselnote und Nebennote wurden wie Consonanzen behandelt, d. h. sie bedurften keiner Auflösung; die letztere Art konnte jedoch nur als Viertel oder Achtel angewendet werden:



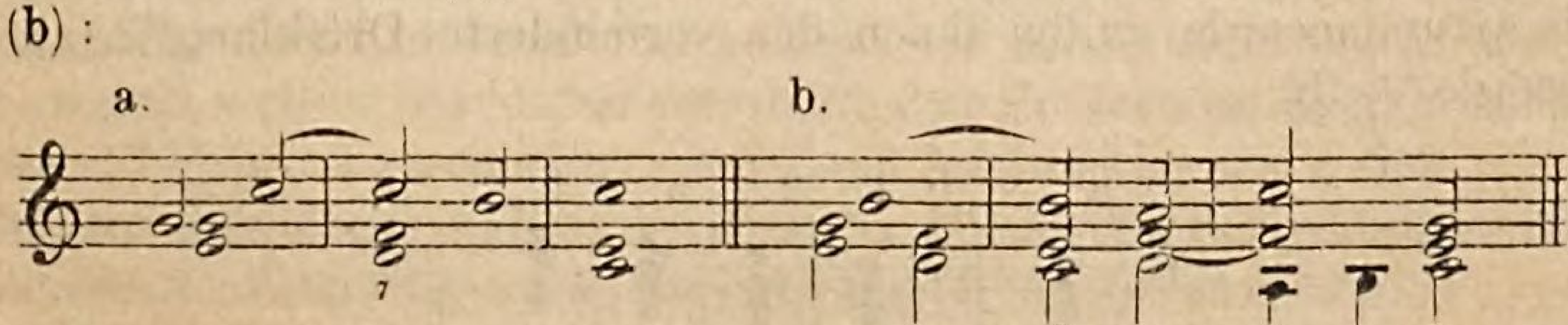
Die wesentlichste Dissonanz der Contrapunktiker, deren Auflösung fest bestimmt war, ist der Vorhalt. Er entstand dadurch, dass eine Stimme ihren Ton, der mit den Tönen der anderen Stimmen auf dem schlechten Tacttheile einen consonirenden Zusammenklang bildete, über die darauf folgende gute Tactzeit hinaus aushielt, während die anderen Stimmen fortschritten. Wenn dabei die aushaltende Stimme mit einer oder mehreren anderen dissonirte, so musste sie ihr dissonantes Intervall auf der nun folgenden schlechten Tactzeit durch rein diatonisches stufenweises Abwärtsschreiten auflösen. Die verschiedenen Intervalle forderten eine verschiedene Behandlung, die davon abhing, ob der höhere oder der tiefere Ton der Dissonanz als dissonirender Ton galt, eventuell ob die nichtdissonirenden Töne während der Auflösung ihren Ton festhielten oder ebenfalls fortschritten. — In der Secunde dissonirte eine tiefere Stimme gegen eine höhere; ihre Auflösung war also die Terz (a) oder die Decime (b), bei fortschreitenden Oberstimmen auch ein anderes Intervall, das mit dem Auflösungstone der Dissonanz consonirt (c):



In der None**), die darum nicht mit der Secunde zu verwechseln ist, galt auch in engster Lage ihrer beiden Töne der höhere Ton als dissonirend; ihre Auflösung war daher bei liegenbleibender Unterstimme die Octave (a) oder der Einklang (b):



Die Septime dissonirt in einer Oberstimme und ihre Auflösung ist bei liegenbleibenden tieferen Stimmen die Sexte (a), bei fortschreitenden Unterstimmen auch ein anderes Intervall (b):

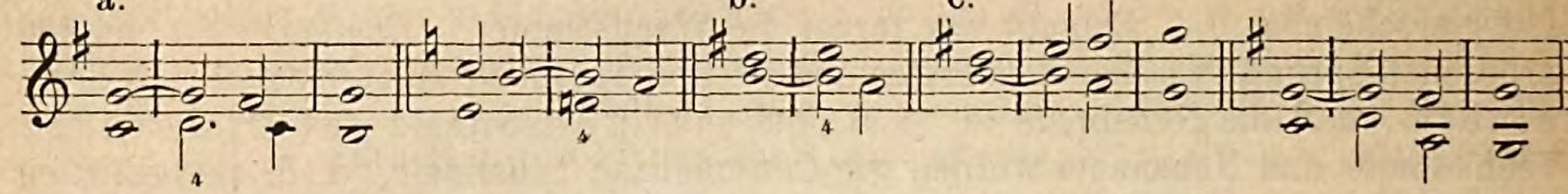


*) Die *Cambiata* der Alten ist nicht mit unserer heutigen Wechselnote (eine durchgehende Dissonanz auf guter Tactzeit) zu verwechseln.

**) Ueber die Einschränkungen beim Gebrauche der None s. Consonanz und Dissonanz.

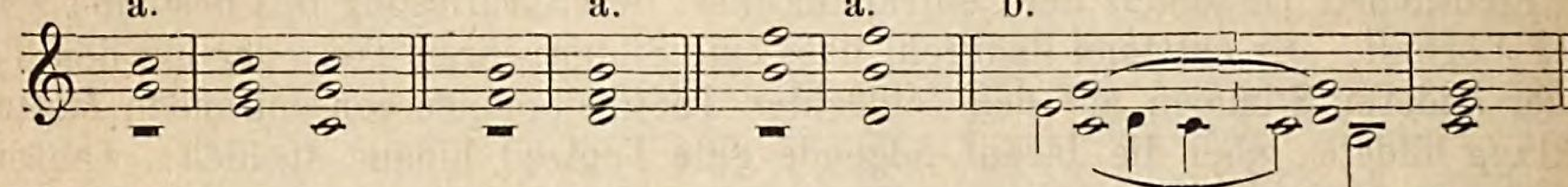
Bei der Quarte (auch bei der reinen), welche nur dann als Dissonanz galt, wenn ihr tiefster Ton zugleich Basston war, wird bald der höhere, bald der tiefere Ton als dissonirend angesehen. Im ersteren Falle ist ihre A., wenn die nichtdissonirenden Stimmen ausgehalten werden, die Terz (a), im zweiten aber die Quinte (b). Schreiten die nichtdissonirenden Stimmen ebenfalls fort, so treten noch andere consonante Intervalle als A. auf (c):

a. b. c.



Die übermässige Quarte (*Tritonus*, s. d.) wird von den alten Componisten eben so selten als Vorhalt verwendet, wie ihre Umkehrung, die verminderte Quinte. Tritt sie auf, so ist ihre Auflösung stets wie oben bei a. Trat zu einer Quarte noch ein tieferer Ton, der meist mit beiden Tönen des Intervalls consonirte (a), mitunter jedoch auch zu einem Tone dissoniren durfte (b), so galt die Quarte, die reine, wie die übermässige (und so auch die verminderte Quinte), für eine Consonanz, und sie bedurfte dann weder der Vorbereitung noch der A.:

a. a. a. b.



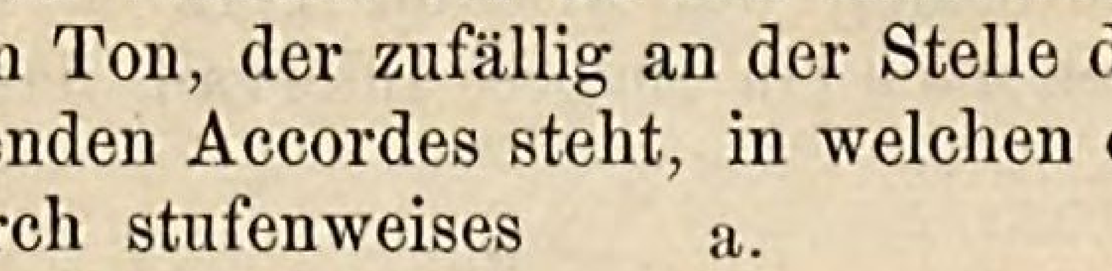
Die Harmoniker des vorigen Jahrhunderts stellen den aufgeführten Dissonanzen, die sie wohl zufällige zu nennen pflegen, die sogenannten wesentlichen Dissonanzen gegenüber, d. h. wirkliche dissonante Accorde, die sowohl auf der guten als auf der schlechten Tactzeit auftreten können. Die zufälligen Dissonanzen wollen sie im Wesentlichen eben so behandelt haben wie die Contrapunktisten; nur betrachten sie das Fortschreiten der nichtdissonirenden Töne von dem Gesichtspunkte einer Accordverbindung aus, und sie nehmen daher auch Vorhalte vor an sich dissonanten Accorden an. Ein solcher Vorhalt ist ihnen ein Ton, der zufällig an der Stelle desjenigen Tones eines consonirenden oder dissonirenden Accordes steht, in welchen er fortschreitet. Sie lassen daher auch eine A. durch stufenweises Aufsteigen zu (a), und nehmen nur für die A. der kleinen und verminderten Intervalle die absteigende Richtung als unbedingt erforderlich an:

a.



Sie erhielten dadurch eine viel grössere Freiheit in der Bewegung, als nach der älteren Theorie möglich war, und konnten daher auch den Errungenschaften der Praxis, wie sie in den Werken Händel's und namentlich Bach's zu finden waren, mit ihren Erklärungen besser folgen. Noch mehr gewannen sie aber durch die Annahme der dissonanten Grundaccorde (s. Consonanz und Dissonanz). Dadurch aber, dass sie die Zahl der Grundaccorde zu niedrig annahmen und für jeden in einseitiger Weise und ohne genügende Begründung eine ganz bestimmte Fortschreitung decretirten, blieben ihre Erklärungen noch immer unzureichend, selbst für damalige Zeiten. Als dissonirende Grundaccorde galten ihnen der verminderte Dreiklang *) (a) und vier Septimenaccorde **) (b):

a. b. 1. 2. 3. 4.

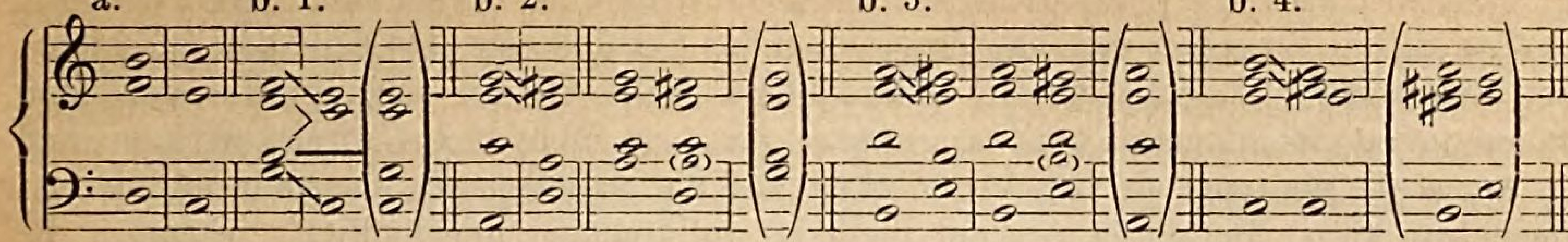


*) Diesen halten Einzelne auch wohl für consonirend (so Kirnberger).

**) Rameau hält auch den Quintsextaccord unter Bedingungen für einen Grundaccord.

Dieselben sollen folgende Fortschreitungen als A. fordern:

a. b. 1. b. 2. b. 3. b. 4.

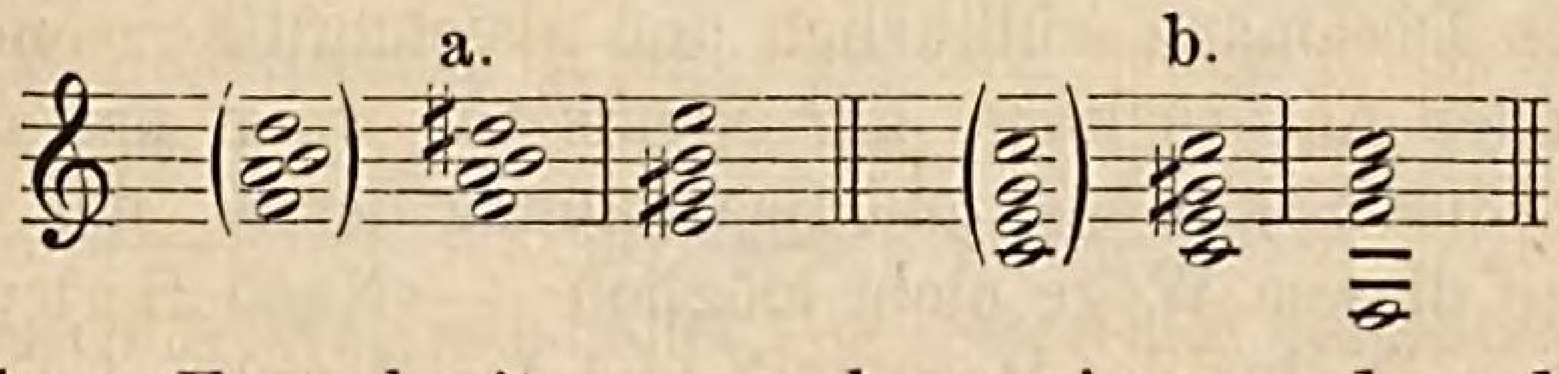


Weil sie den Nonenaccord für einen Septimenaccord mit einem Vorhalte vor der Octave des Grundtones halten, und da ihnen ferner der verminderte Septimenaccord für einen solchen Nonenvorhalt mit ausgelassenem Grundtone gilt, so müssen beide sich in ihren Grundaccord, d. h. also in einen Septimenaccord, auflösen:



Den übermässigen Terzquartsextenaccord (a) mit seinen anderen Formen lassen sie aus der Terzquartlage der dritten Grundseptimenharmonie durch zufällige Erhöhung eines Tones entstehen; den übermässigen Dreiklang (b) bilden sie auf dieselbe Weise aus dem Durdreiklange. Die Fortschreitung beider Accorde entspricht daher nach ihrer Ansicht der Fortschreitung ihrer Grundaccorde, und sie fordern folgende Auflösungen für dieselben:

a. b.



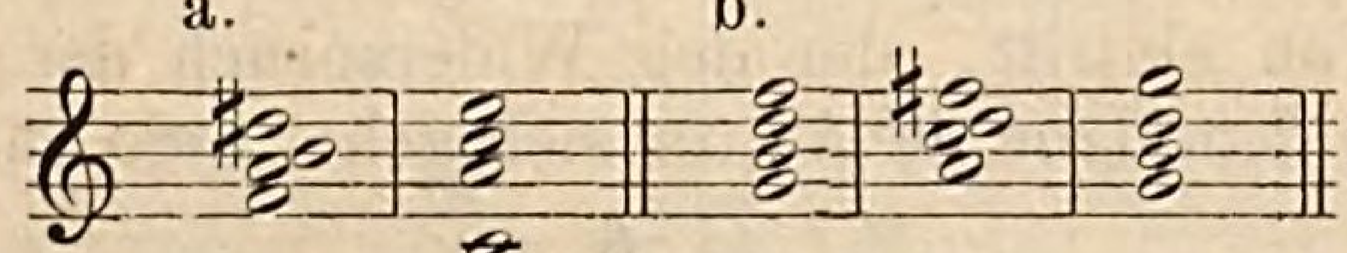
Zur Erklärung anderer Fortschreitungen nehmen sie an, dass der Auflösungsaccord einer Dissonanz übergangen*) werden könne, indem man an seiner Stelle sofort denjenigen consonirenden oder dissonirenden Accord setzen dürfe, der eigentlich erst auf den Auflösungsaccord folgen sollte. So sollen aus

a. b.



durch Auslassung der angekreuzten Accorde folgende Harmoniefolgen entstehen:

a. b.



Die späteren Harmoniker bis zu Gottfried Weber und Dehn, und in den allermeisten praktischen Lehrbüchern der Harmonie und Composition sogar bis auf die heutige Zeit, sind nicht wesentlich weiter gekommen, ausser dass sie etwa den verminderten Septimenaccord und einige andere Septimen- und Nonenaccorde u. s. w., so wie unter dem Namen der alterirten Accorde eine weitere Anzahl von dissonanten Zusammenklängen als Accorde anerkennen, und neben den gesetzmässigen Auflösungen auch noch sogenannte Trugfortschreitungen gestattet wissen wollen. Auf ein Warum? und Weil? lassen sie sich bei Construirung ihrer Dissonanzen und bei ihren Darstellungen von Fortschreitungen von und zu denselben eben so wenig ein als die Alten, wenigstens sind ihre Gründe meist eben so sonderbarer Natur als bei jenen. Der Kürze wegen wollen wir daher sofort zu den Versuchen einer wirklich wissenschaftlichen Erklärung fortschreiten, um dann schliesslich noch eine eigene Ansicht über die A. der Dissonanz angeben zu können. Bei diesen Mittheilungen sei von einer Erwähnung älterer Ansichten ganz abgesehen und mit der Auffassung Opelt's, wie er sie in seiner »Allgemeinen Theorie der Musik« (Leipzig, 1852) ausgesprochen hat,

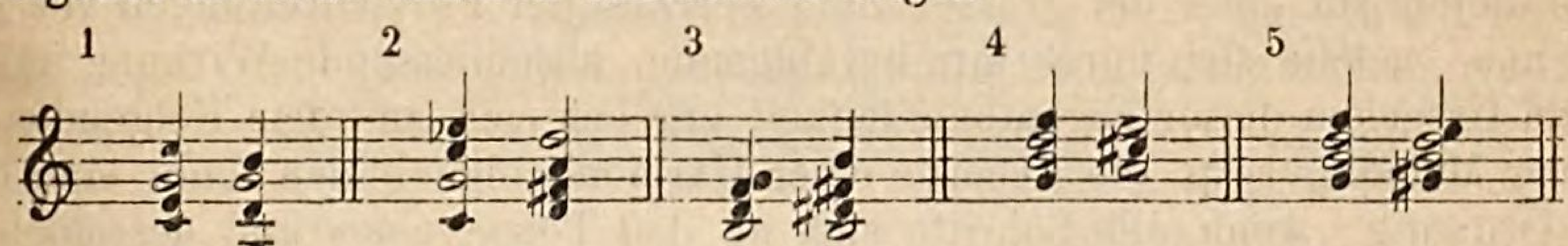
*) Diese »Lückentheorie« wendet übrigens M. Hauptmann in der umfangreichsten Weise auch bei der Erklärung von Schritten zwischen zwei consonanten Accorden an.

begonnen. Er gründet bekanntlich Alles auf den Rhythmus der Klangwellenpulse (s. Consonanz und Dissonanz). »Das Störende eines dissonanten Accordes liegt in dem Streite zwischen dem uns innewohnenden Gefühlstacte und den, den Dissonanzen angehörigen, unrhythmischen Klangpulsen. Das Gefühl verlangt die störenden Pulse um so viel schneller oder langsamer, dass sie nicht mehr störend wirken, und so weiset die dissonirende Geschwindigkeit auf die naheliegende consonirende der A. gleichsam hin.« Bei dieser Ansicht bleibt es vollkommen unerfindlich, warum z. B. der Zusammenklang *g* — *d'* — *as'* — *h'* vorzugsweise gern und mit unbedingt beruhigenderer Wirkung nach *c'* — *e'* — *g'* — *c''* oder *c'* — *es'* — *g'* — *c''* fortschreitet statt nach *g* — *d'* — *g'* — *h'*, und wie überhaupt eine längere Folge dissonanter Accorde zu erklären wäre. — Für Helmholtz (»Lehre von den Tonempfindungen«, Braunschweig, 1865) ist die Dissonanz eine »Ausnahme von der Regel, nach welcher die verschiedenen Stimmen eines mehrstimmigen Satzes Consonanzen bilden sollen«. »Dissonanzen sind nur als Durchgangspunkte für Consonanzen erlaubt. Sie haben kein selbstständiges Recht der Existenz, und die Stimmen in ihnen bleiben desshalb demselben Gesetz des Fortschrittes in den Stufen der Tonleiter unterworfen, welches zu Gunsten der Consonanzen gilt.« »Sie dienen dazu, den Eindruck des Vorwärtstreibens in der musikalischen Bewegung zu verstärken, indem das von Dissonanzen gequälte Ohr sich nach dem ruhigen Dahinfliessen des Stromes der Töne in den Consonanzen zurücksehnt.« Nach dieser Auffassung sind nicht nur die Bestandtheile einer irgendwo auftretenden Dissonanz willkürlich und gleichgültig, sondern auch auf den der Dissonanz folgenden Accord käme gar Nichts an, wenn nur die Stimmen diatonisch fortschritten. Eine Erklärung und Begründung der A. der verschiedenen Dissonanzen ist daher auf diesem Wege nicht möglich. — Nach Hauptmann's Ansichten endlich (vgl. dessen »Natur der Harmonik und der Metrik«, Leipzig, 1853) besteht das Wesen der Dissonanz darin, dass »beim Vorhalte ein Ton durch beide dissonirende Töne als Grundton und Quinte zugleich bestimmt sei, beim Septimenaccorde ein Intervall zweien Dreiklängen zugleich angehöre.« »Dieser Widerspruch ist während seines Bestehens das Wesen der Dissonanz, das Vorübergehen dieses Widerspruches aber ist ihre Auflösung.« Aus der Art, wie Hauptmann die Fortschreitungen zwischen Consonanzen erklärt, folgt nun consequenter Weise, dass sich zwar die Vorhaltsdissonanz direct auflösen kann, nicht aber die Septimenharmonie. »Bei ihr besteht die Dissonanz in einer Dreiklangszweiheit, die nicht durch das Fortbewegen einer Stimme allein zur Consonanz übergehen kann.« Der Septimenaccord verwandelt sich erst in eine Vorhaltsdissonanz, indem für das »mittlere zweideutig bestimmte Intervall ein Ton eintritt, der den Widerspruch der beiden dissonirenden Töne klar macht und an dem dann die A. vor sich geht«. »So entsteht aus dem Septimenaccorde  der Vorhaltsaccord , der sich in den *D*moll- oder den *A*moll-Dreiklang auflöst.« Darnach soll man z. B. von dem Septimenaccorde  zu seiner Auflösung durch folgende vermittelnde Accorde gelangen:  oder in Septimenharmonien durch  »Die A. der Dissonanz kann und wird zwar meistentheils«, meint Hauptmann, »mit dem Eintritte des vermittelnden Tones zugleich erfolgen, ohne sich beim vermittelnden Vorhaltsaccorde aufzuhalten. Es stellt sich aber in der unmittelbaren Auflösung des Septimenaccordes ein zusammengesetzter Process dar«, indem die vermittelnden Zwischenaccorde nur zufällig ausgelassen werden. Dass diese Erklärungsweise sehr complicirt ist, wird man leicht einsehen; sie führt in der That bei mehrfacher Folge dissonanter Accorde zu ganz abstrusen Combinationen, und es dürfte einem unparteiischen Hörer schwer werden, die »Zwischenstationen, bei denen im Schnellzuge nicht angehalten wird«, wie Hauptmann die vermittelnden Accorde in seinem nachgelassenen Werke nennt, herauszuhören. — Somit gelange ich nun dazu, meine eige-

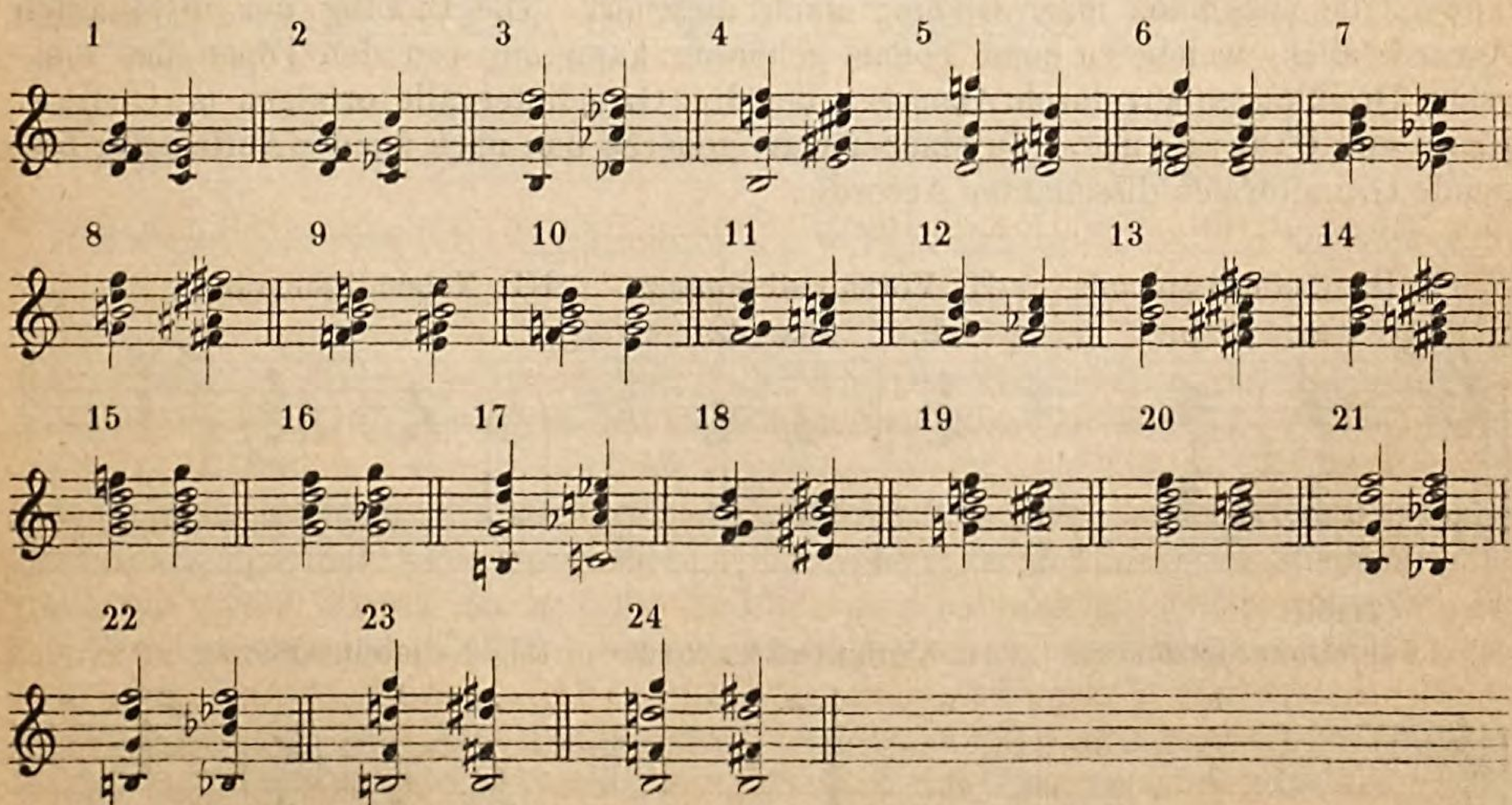
nen Ansichten über den Gegenstand darlegen zu können. Meine Theorie, wie ich sie in dem Werke: »System und Methode der Harmonielehre gegründet auf fremde und eigene Beobachtungen mit besonderer Berücksichtigung der neuesten physikalisch-physiologischen Untersuchungen über Tonempfindungen« (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1868) niedergelegt und begründet habe, beruht auf der einfachen Hypothese:

> Der menschliche Geist gelangt nur durch Benutzung der drei Intervalle Octave, Quinte und (grosse) Terz zur Erkenntniss alles Dessen, was sich in der Musik auf den Unterschied in der Tonhöhe gründet.

Diese Intervalle sind nicht wie bei Hauptmann in ihrer »ganz allgemeinen Wesenheit als philosophische Begriffe« gefasst, sondern sie sind ganz entschieden nur wirkliche Tonintervalle. Jedes derselben kommt für sich eben so wenig zur bewussten Wahrnehmung wie die einzelnen Grundfarben bei Auffassung einer Farbenharmonie. Ein Accord ist darnach ein Zusammenklang von mehr als zwei wesentlich verschiedenen Tönen, deren gegenseitige Beziehung sich durch die drei Grundintervalle ausdrücken lässt, die also in an sich verständlichen Tonhöhenverhältnissen zu einander stehen. Meine hieraus resultirende Auffassung über Begriff und Wesen der Dissonanz nebst der daraus sich ergebenden Construction gebräuchlicher dissonanter Accorde sehe man unter Consonanz und Dissonanz nach. — Zwei Accorde, von denen jeder für sich nach der Klangbeziehung seiner einzelnen Theile klar ist, dürfen einander unmittelbar folgen, sobald die Tonhöhenbeziehungen zwischen den Theilen des einen und denen des anderen fassbar sind, d. h. also, wenn irgend ein Ton des einen Accordes mit einem Tone des zweiten identisch ist oder in einfachen Verhältnissen steht. Die betreffenden Töne heissen vermittelnde Töne und sie sind in den Beispielen durch halbe Noten bezeichnet. — Unter den gestellten Bedingungen dürfen z. B. folgende Accorde einander unmittelbar folgen:



Es können darnach von einem dissonanten Accorde aus sehr verschiedene Fortschreitungen stattfinden, und zwar jede mit demselben Rechte wie die andere. So dürften dem Dominantseptimenaccorde (Hauptseptimenaccorde) ausser einer grossen Anzahl dissonanter Accorde alle Dur- und Molldreiklänge unserer temperirten Scala unmittelbar folgen, wie sich aus Folgendem ersehen lässt:



Diese Fortschreitungen sind ihrer Wirkung nach sehr verschieden, und einzelne werden manchem Hörer hart genug klingen; gleichwohl sind sie alle ohne Ausnahme bereits von namhaften Componisten angewendet, was durch Beispiele leicht belegt

werden kann. Die Angabe der Beispiele muss ich hier des Raumes wegen unterlassen; der Leser wird sie in genügender Anzahl in meinem zum Drucke vorbereiteten Werkchen über »Gehörbildung« finden können. Die aufgeführten Schritte unterscheiden sich zunächst nach dem Grade ihrer Verständlichkeit von einander (s. Harmonieprincip); derselbe ist in zusammengesetzter Weise davon abhängig, ob 1) zur Erreichung der Töne des zweiten Accordes eine grössere oder geringere Anzahl der Grundintervalle abzumessen ist, ob 2) die vermittelnden Töne in den Accorden besonders hervortreten, ob 3) auf die Beziehung der Töne jeder einzelnen Stimme die Verwandtschaft durch Nachbarschaft in der Tonhöhe bestimmend einwirkt oder nicht. Die Wahl der günstigsten Lagen für die Accorde jedes einzelnen Schrittes wird durch diese drei Bedingungen, namentlich aber durch die letztere (s. Quintenverbot), so wie durch die Einwirkung der Schwebungen (s. d. und unter Akustik) auf den physischen Klang jedes Accordes beeinflusst. — Der verschiedene Charakter der einzelnen Schritte hängt nun namentlich von den verschiedenen Graden ihrer Verständlichkeit und Fassbarkeit ab; es werden nämlich zur Erklärung der einzelnen Fortschreitungen sehr verschiedenartige Combinationen der Grundintervalle nöthig, theils einfachere, theils zusammengesetztere, und daher fordert das Erkennen der Beziehungen zwischen den einzelnen Accorden der verschiedenen Schritte von dem musikalischen Gehör sehr verschiedene Grade der Entwickelung (s. Gehörbildung). Die verschiedenen Schritte müssen desshalb in der That eine sehr verschiedene Wirkung haben, an seinem Platze aber ist jeder, so verschiedenartig auch ihr Charakter ist, vollkommen berechtigt. Als wirkliche Auflösungen, d. h. vollkommen abschliessend und beruhigend, wirken indessen unter allen aufgezählten Schritten nur die beiden ersten, obwohl dieselben ihrer Verständlichkeit nach noch dem Schritte unter Nr. 15 weichen müssen. — Die wirklichen Auflösungen eines dissonanten Accordes sind also diejenigen unter der grossen Zahl berechtigter Fortschreitungen von diesem Accorde aus, welche sich durch ihre beruhigende, abschliessende Wirkung auszeichnen. Die Ursachen dieser Eigenthümlichkeit ergeben sich aus dem Folgenden. Die Töne einer Melodie, resp. die Accorde einer Harmoniefolge bilden dann eine Einheit höherer Ordnung, wenn alle Schritte sich an den Tönen eines und desselben Dreiklanges vermitteln lassen. Diese Einheit heisst Tonart und der die vermittelnden Töne enthaltende Dreiklang ist der tonische Dreiklang der betreffenden Tonart (s. d.). Das Verlassen einer Tonart kann nun unmöglich beruhigend und abschliessend wirken; desshalb muss der Schritt von einem dissonanten Accorde zu seiner wirklichen A. sich an irgend einem Tone desjenigen tonischen Dreiklanges vermitteln, dessen Tonart die Dissonanz ihrer Bildung nach angehört. Die Bildung der dissonanten Accorde aber, welche zu einer Tonart gehören, kann nur von den Tönen des tonischen Dreiklanges aus durch Abmessen der drei Grundintervalle erfolgen (s. Consonanz und Dissonanz). Zu einer Tonart gehören nun nach meiner Auffassung folgende Grundformen dissonanter Accorde:

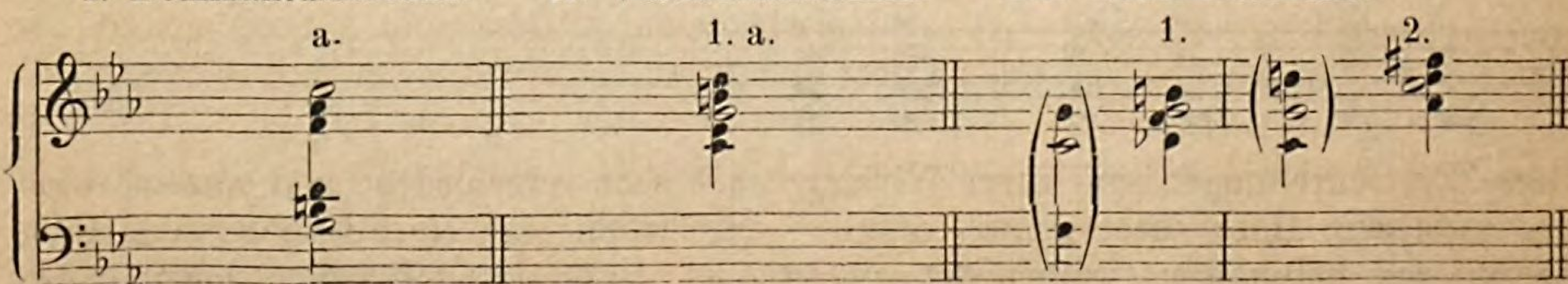
C-dur.

I. Dominantdissonanz. II. Vorhaltsdissonanz. III. Nebendissonanz.



C-moll.

I. Dominantdissonanz. II. Vorhaltsdissonanz. III. Nebendissonanz.



Die halben Noten deuten die Töne an, von welchen aus die Bildung der betreffenden dissonanten Accorde erfolgt, d. h. es sind Tonica oder Dominante, eventuell Tonica und Dominante derjenigen Tonart, zu welcher diese Dissonanzen gehören, und an diesen Tönen also müssen sich die Auflösungen vermitteln. Wie diese Grundformen entstehen, und wie aus ihnen sich die gebräuchlichen dissonanten Stammaccorde und deren Umkehrungen und Umlagerungen ergeben, ist aus dem Artikel Consonanz und Dissonanz ersichtlich. — Unter den auf S. 351 mitgetheilten Fortschreitungen vermitteln sich an den Tönen des tonischen Dreiklanges der *C*dur- oder der *C*moll-Tonart, welcher der behandelte Dominantseptimenaccord angehört, nur die unter 1, 2, 7, 10, 15, 16, 17 und 20; von diesen wären 7, 10, 16, 17 und 20 schon darum auszuschliessen, weil die zur Bestimmung der Töne des Auflösungsaccordes nöthig werdenden vermittelnden Grundintervalle nicht alle von den vermittelnden Tönen aus gemessen werden, und weil daher zugleich auch andere Töne als vermittelnde Töne auftreten. Aber noch aus einem anderen Grunde beruhigen diese Schritte, und dann auch der unter 15, nicht so vollkommen, dass man sie wirkliche Auflösungen nennen könnte. Wie nämlich das Verlassen einer Tonart nicht beruhigend wirken kann, eben so wenig kann von einem vollkommen befriedigenden Abschlusse die Rede sein, wenn der betreffende Schritt nicht derartig ist, dass der sein Verständniss vermittelnde Ton im Schlussaccord in der Bedeutung auftritt, welche er im tonischen Dreiklange hat. Als wirkliche A. eines dissonanten Accordes kann also nur der tonische Dreiklang derjenigen Tonart gelten, welcher die Dissonanz nach der Klangbeziehung ihrer einzelnen Bestandtheile angehört. Die Auflösungen für alle in *C*-dur, resp. *C*-moll gebräuchlichen dissonanten Grundformen ergeben sich aus folgender Uebersicht, die sich leicht für andere Tonarten übertragen lässt:

A. *C*-dur.



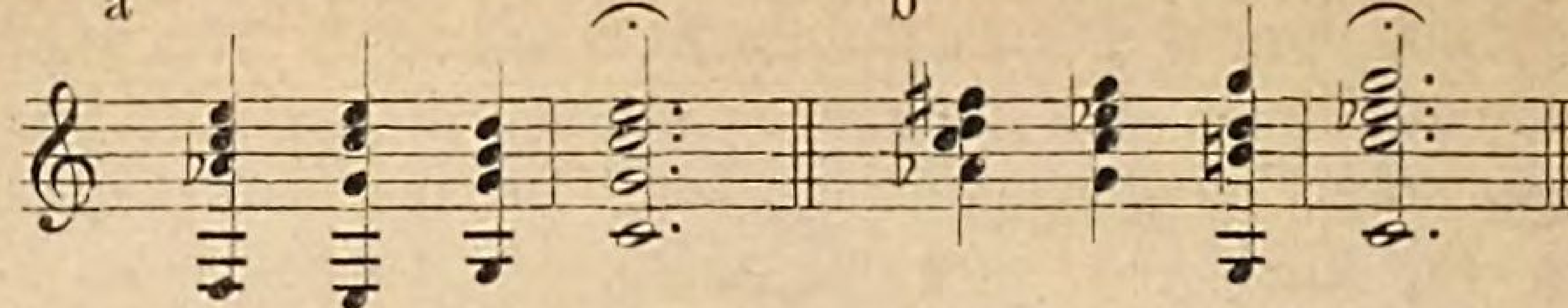
B. *C*-moll.



Aus dieser Uebersicht für die Grundformen werden sich bei Kenntniss der Entstehung der Stammformen dissonirender Accorde die Auflösungen für diese letzteren und für deren Umkehrungen und Umlagerungen leicht finden lassen. Die Striche deuten an, nach welchen Tönen jeder einzelne Ton einer Dissonanz auf Grund der Verwandtschaft durch Nachbarschaft in der Tonhöhe am liebsten fortschreitet. — Es sind nun diese Auflösungen diejenigen Schritte, welche das Ohr theils ihrer leichten Fasslichkeit, theils ihrer beruhigenden Wirkung wegen, zum Theil vielleicht auch aus Gewöhnung, immer, namentlich aber in der Cadenz (s. d.), zunächst erwartet. Erscheint daher für sie ein anderer Schritt, so tritt wirklich gewissermaassen eine Täuschung ein, und in diesem Sinne kann man die anderen Schritte allenfalls Trugfortschreitungen nennen. — Unter den wirklichen Auflösungen wirken am vollkommensten abschliessend und cadenzirend diejenigen, in welchen der auflösende tonische Dreiklang als Grundaccord erscheint, also in *C*-dur die unter I a und b, II 1 b und III 1, in *C*-moll dagegen die unter I a, II 1 a und III 1 aufgeführten (s. oben), und von diesen wiederum besonders diejenigen Fälle, in denen der oberste Ton des Auflösungsaccordes eine Octave der Tonica ist. Auf jeden Schritt, in welchem der tonische

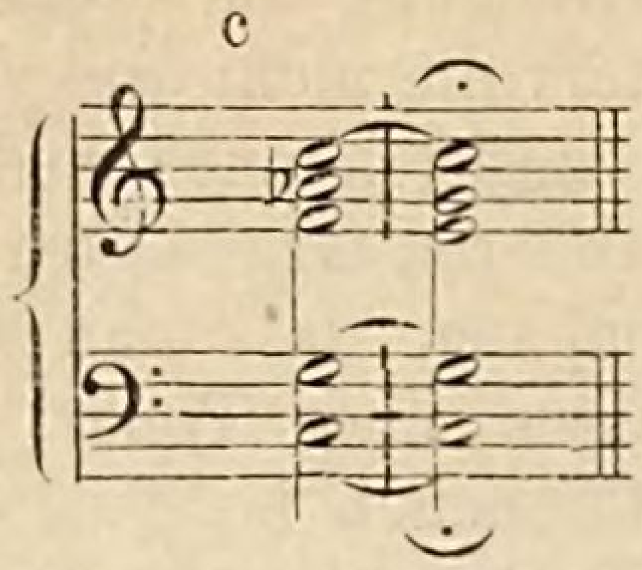
Dreiklang in einer Umkehrung erscheint, muss noch ein vollkommen abschliessender anderer Harmonieschritt folgen (a und b),

a b



wenn sich nicht etwa eine Form (c) der Dissonanz findet, welche bei Beachtung aller Bedingungen des Melodie- und des Harmonieprincipes (s. d.) den tonischen Dreiklang als Grundform erscheinen lässt:

c



Accordformen, welche aus den dissonirenden Stammaccorden und deren abgeleiteten Formen dadurch entstehen, dass noch ein Ton zugefügt wird, der zu irgend einem Tone des betreffenden Accordes in erkennbarer Beziehung, d. h. im Verhältnisse eines Grundintervalles, steht, nenne ich übervollständige dissonante Accorde (s. Consonanz und Dissonanz). Sie werden in Betreff ihrer A. behandelt wie diejenige Accordform, aus der sie entstanden sind. So erklären sich z. B. folgende Auflösungen:

1 2 3 4 5 6



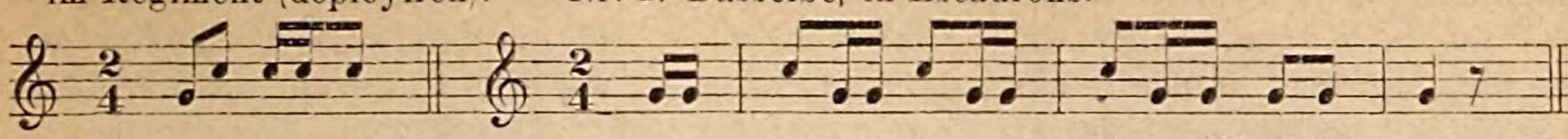
weil 1, 2 und 3 aus der Dominantdissonanz, 4, 5 und 6 aus der ersten Nebendissonanz von *C*-dur entstanden sind. — Die Auflösungen aller aufgeführten Accorde können nur an rhythmisch hervortretenden Stellen wirklich cadenzirend wirken, eine Bedingung, die wohl keines Beweises, sondern nur einer kurzen Erwähnung bedarf. — Ausser den besprochenen dissonanten Accorden, die man wesentliche Dissonanzen nennen kann, entstehen durch die Einwirkung des Melodieprincipes und durch andere Bedingungen auch noch dissonante Zusammenklänge ohne Accordcharakter. Sie heissen zufällige Dissonanzen. Es sind dieses die Vorhalte*), die Vorausnahmen, die Wechselnoten, die Vorschläge, die Durchgangstöne, so wie die Neben-, Hilfs- und Zwischentöne in melodischen Verzierungen. Ihre Behandlung hinsichtlich ihrer A. ergiebt sich am besten aus ihrer Entstehung, und sie wird daher bei Erklärung und Begründung der zufälligen Dissonanzen unter Consonanz und Dissonanz gegeben werden. Otto Tiersch.

Auflösungszeichen, gleichbedeutend mit Widerrufungszeichen (s. d.), ist dasjenige Zeichen, welches die Wirkung eines der Tonart vorgeschriebenen oder eines vorangegangenen Versetzungszeichens wieder aufhebt (♮) und die Note in ihren ursprünglichen Bestand zurücksetzt (s. Versetzungszeichen).

Aufmarsch-Signale nennt man die neun verschiedenen auf der Trompete geblasenen Cavalerie-Signale, deren sich Regiments-Commandeure und höhere Führer zum Ertheilen ihrer Befehle bedienen, um die Bewegungen grösserer Truppenkörper in ihrem Aufmarschiren zu bestimmen, welchen aber stets das Ausführungssignal und Ausführungscommando nachfolgen muss; im preussischen so wie überhaupt in den deutschen Heeren sind diese gesetzlich festgestellten Signale folgende:

*) Die Vorhalte und Vorausnahmen können gelegentlich die Form wirklicher Accorde annehmen, und sie sind dann wie diese zu behandeln; nothwendig aber ist es keineswegs, dass die gegenseitigen Beziehungen der Töne in solchen Zusammenklängen an sich verständlich sind.

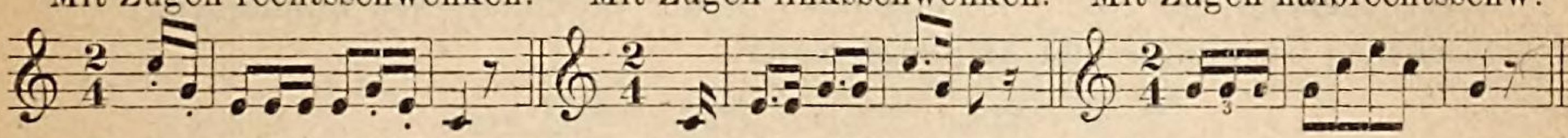
Nr. 1. Aufmarschiren im Regiment (deployiren). Nr. 2. Dasselbe, in Escadrons.



Nr. 3. Escadrons-Colonnen in Zügen. Nr. 4. Mit Zügen rechtsumkehrtschwenken.



Nr. 5. Mit Zügen rechtsschwenken. Nr. 6. Mit Zügen linksschwenken. Nr. 7. Mit Zügen halbrechtsschw.



Nr. 8. Mit Zügen halblinksschwenken. Nr. 9. Flankeurs vor.



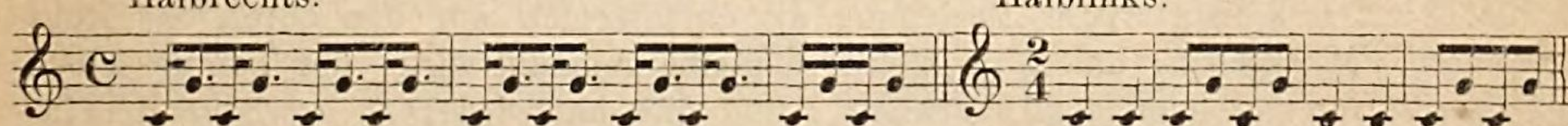
Des unter Nr. 9 angeführten Signals bedienen sich die Escadrons-, beziehungsweise auch wohl höhere Offiziere, nach welchem Signal die betreffenden Zugführer sofort die Ausführung commandiren. — Die Artillerie führt das unter Nr. 1 angeführte Cavalerie-Signal unter dem Namen »Entwickelung« oder »Oeffnen«, und das unter Nr. 2 gegebene unter »Aufmarschiren in Batterien«; ausserdem aber sind als nur der Artillerie eigene noch die beiden Signale, das bei der reitenden Artillerie gebräuchliche »Im Zurückgehen« und das bei der Artillerie überhaupt geführte »Distance nehmen«, zu bemerken:

Im Zurückgehen. Distance nehmen.

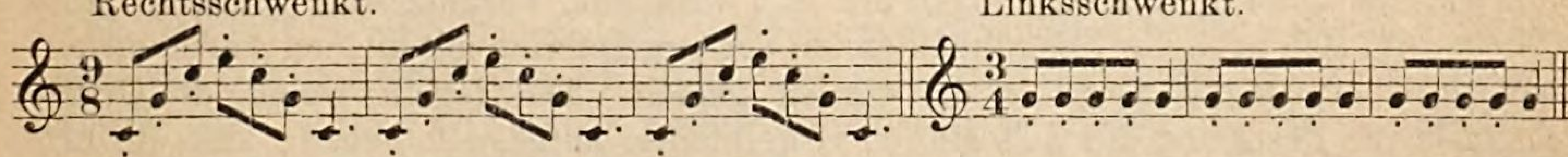


Hierzu könnte man auch noch das in der Cavalerie wie Artillerie geführte Signal »Aufrücken« (s. d.) rechnen. — Auch die in der Infanterie gebrauchten, mit dem Signalhorn ausgeführten Signale zum Dirigiren grösserer Colonnen des Fussvolkes mögen des besseren Verständnisses halber hier ihre Stelle finden; dies sind:

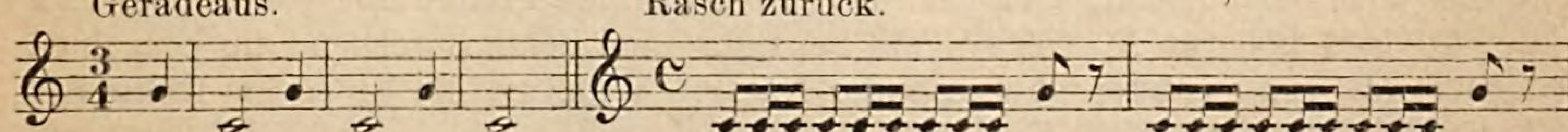
Halbrechts. Halblinks.



Rechtsschwenkt. Linksschwenkt.



Geradeaus. Rasch zurück.



Langsam zurück.



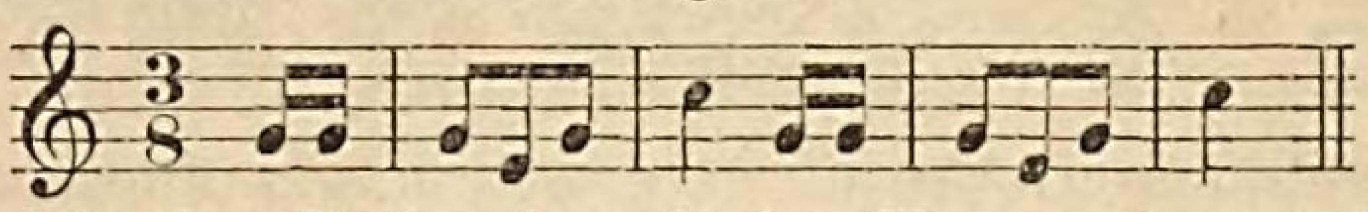
Colonne formirt.



Von diesen Infanterie-Signalen insbesondere ist noch zu bemerken, dass sie stets ohne weiteres Commando ausgeführt werden; nur wenn eine nicht im Marsch befindliche Truppe durch das Signal »Halbrechts« benachrichtigt wird, so bedeutet dieses Signal dann Dasselbe, als wenn: Rechtsum Marsch! commandirt würde, und eben so

»Halblinks« dem ähnlich: Linksum Marsch! Von dem Signale »Rasch zurück« ist noch zu bemerken, dass es vorzugsweise, um einen schnellen Rückzug zu commandiren, angewandt wird. Die Umstände und die öftere Wiederholung des Signals ergeben, ob der Rückzug laufend, oder bei weiteren Entfernungen nur ohne Aufenthalt im raschen Schritt ausgeführt werden soll. Das Signal »Langsam zurück«, besonders für Schützen angewandt, ist nach vorhergegangener Bestimmung zu verstehen; und »Colonne formirt« dient als Zeichen zur möglichst schnellen Bildung der Angriffs-Colonne oder auch zur Bildung des Carrés; für die Schützen, Schützenzüge und einzelnen Compagnien ist es auch das Signal zum schnellen Sammeln. B.

Aufrücken ist der Name des folgenden in der norddeutschen Bundesarmee vorgeschriebenen Cavalerie- und Artillerie-Signals:



Es wird, wie alle Signale der Reiterei, mit der Trompete gegeben und kann auch zu den Aufmarsch-Signalen (s. d.) gerechnet werden. †

Aufschlag oder **Aufstreich** (latein.: *Arsis*) heisst das Aufheben der Hand beim Tactschlagen, der leichte, unaccentuirte Tacttheil, welcher wiederum gleichbedeutend mit Auftact (s. d.) ist.

Aufschnitt oder **Mund** nennt man an einer Orgelpfeife die Oeffnung, welche sich unmittelbar oberhalb des Fusses mit dem Beginne des eigentlich tonbestimmenden Rohres dem Auge bemerkbar macht. Die Benennung Mund (s. d.) erklärt sich aus der Auffassung über den Antheil, den die um diese sogenannte Oeffnung herumliegenden Pfeifenbestandtheile an der Tonbildung nehmen; der Ausdruck A. jedoch deutet wohl nur an, ohne eine weitere Reflexion über das Warum anzuregen, dass diese an einer Orgelpfeife sich befindende Oeffnung absichtlich gerade so aufgeschnitten ist. Die Gestalt des A.'s ist an vierseitigen Orgelpfeifen die eines länglichen Rechtecks (an cylinderförmigen dem entsprechend), dessen längere Seite mit dem Durchschnitt des Rohres parallel geht. Die untere Seite des A.'s bei einer sich in Gebrauch befindenden Orgelpfeife begrenzt das Stück des Fusses, welches zugleich zur Bildung der Kernspalte dient; die obere Seite wird durch die Oberlippe und die kurzen Nebenseiten durch die vertical begrenzten Rohrtheile gebildet, an welche der sogenannte Bart gelöthet ist. Die Ausdehnung nun, welche der A. im Verhältniss zum Rohre besitzt, hat sich in gewisser Beziehung als einflussreich auf den durch das Rohr erzeugten Ton ergeben, indem, je kleiner derselbe gemacht wird, der Ton desselben um so schärfer und schneidender erklingt, und dies hat wieder zu gewissen Regeln, nach welchen man die Ausdehnungen des A.'s bestimmt, Veranlassung gegeben; ausserdem zeigt sich noch die Eigenthümlichkeit der Orgelpfeifen mit kleinen Aufschnitten: dass sie leicht überblasen (s. d.) werden können. Die Regeln, welche die Orgelbauer für die Fertigung des A.'s an den Orgelpfeifen aufgestellt haben, sind im Allgemeinen übereinstimmend, nämlich: bei grobgedackten Pfeifen und vollen Registern soll man einen höheren A. machen als bei Rohr- und Schnarrwerken; im Einzelnen jedoch etwas von einander abweichender Natur. Während die Einen die Breite des A.'s überhaupt auf ungefähr die Länge bestimmen, welche der vierte Theil des Umfangs eines cylinderförmigen Rohres ergiebt, und die Höhe nur als wechselnd annehmen, indem sie entweder $^1/_3$, $^1/_4$ oder $^2/_3$ der Breite erhalten müsse, finden es Andere geboten, dass der A. $^2/_7$ des Umfangs eines cylindrischen Rohres in der Breite erhalten, und dass die Höhe desselben in hölzernen viereckigen Pfeifen $^1/_4$ der inneren Breite der Pfeife — die Holzdicke nicht mit gerechnet — und in gedackten $^1/_3$ dieser Breite betragen muss. Auch die flächliche Beschaffenheit des A.'s ist in gewisser Beziehung tonbeeinflussend, indem durch einen rauhen A. gewöhnlich ein leises Schnarren oder Lispeln erzeugt wird, das in seiner Stärke sich neben dem eigentlichen Tone immerfort bemerkbar macht, und ein unebener A. oft ein nicht angenehmes Tremolo (s. d.) bewirkt, während ein glatt und eben gefertigter A., bei sonst die Tonerzeugung fördernden entsprechenden Verhältnissen desselben, dem immer beim

Ertönen einer Orgelpfeife entstehenden Geräusche eine Gleichheit in der Intensität aller in demselben vorhandenen Töne verleiht, welche der Ton des Rohres schon in der Nähe oft zu decken vermag. Um in Kürze wenigstens die naturhistorischen Gründe für die zuletzt angedeuteten nothwendigen Eigenheiten eines guten A.'s zu geben, weisen wir auf den Art. Akustik hin. Der aus der Licht- oder Kernspalte hervordringende Luftstrom erzeugt nämlich, an der Oberlippe sich brechend, ein Geräusch, welches in sich eine unendliche Zahl einfacher Töne birgt, worunter natürlich auch der Eigenton der Luftsäule des Rohres sich befindet. Das Rohr dient nur als Multiplicator des in diesem Geräusche vorkommenden Eigentones, welche Multiplication nach den Regeln des Mittönens stattfindet. Ist nun in dem Geräusche die Intensität der einzelnen Töne eine verschiedene, so wird jedes durch mehr Intensität als der multiplicirte Ton sich kenntlich machende Geräuschelement in dem Maasse störend auf die Tonbildung einwirken, als es eben seine Intensität bedingt, und somit, da nur gleiche Factoren gleiche Producte geben, jeder unebene oder rauhe A. durch seine Ungleichheit verschiedene Geräuschfactoren schaffen müssen, die eben zu den oben gedachten Tonbeigaben Veranlassung geben. 32.

Aufsitzen ist der Name eines nur bei der Artillerie gebräuchlichen auf der Trompete geblasenen Feldsignales, welches der Mannschaft einer Artillerieabtheilung das sofortige Besteigen der Pferde u. s. w. anbefiehlt und ohne Commando ausgeführt wird; dem ähnlich führt dieselbe Truppengattung noch ein anderes Signal, »Absitzen« genannt, dessen Name seine Bedeutung ausspricht. Der Uebersichtlichkeit wegen mögen diese beiden gesetzlich vorgeschriebenen Signale der preussischen Armee, welche jetzt im ganzen deutschen Heere in Gebrauch sind, hier eine Stelle finden:

Aufsitzen. Absitzen.



Aufsteigende Linie der Verwandtschaft ist das Verhältniss der verwandten Tonarten (s. d.), welches durch den Quintencirkel bestimmt wird.

Aufstrich heisst bei den Streichinstrumenten der mit dem Bogen aufwärts geführte Strich (s. d.), welcher auch, und richtiger, Hinaufstrich (s. d.) genannt wird.

Auftact, Aufschlag oder **Aufstrich** (latein.: *Arsis*) nennt man im Allgemeinen den leichten, schlechten, unaccentuirten Zeittheil eines Tactes; im Besonderen aber den Anfang eines Tonsatzes, wenn er nicht mit einem vollen Tacte, nicht mit dem ersten, gewichtigsten, sondern mit einem späteren, leichten Tacttheile erfolgt. Sein Zeitwerth muss vor einer Wiederholung, und eigentlich auch am Schlusse des Satzes, dem letzten Tacte fehlen; doch ist in letzterem Falle die Beobachtung dieser Regel nicht unabweislich. So erscheint der A. weder als eine Zugabe zum Rhythmus der Melodie, noch ist der unvollständige Tact, als welchen er sich einführt, durch einen Defect entstanden. Der A. ist demnach nichts Anderes, als eine Verschiebung der Melodie innerhalb des Tactmaasses und seine Wirkung beruht in einer Vermehrung der Energie des darauf folgenden Tactaccents, indem ein accentuirtes Tactglied gewichtiger erscheint, wenn ihm ein accentloses voraufgeht, als wenn es unmittelbar eintritt. Der Anlauf, welchen mit dem A. der Rhythmus gleichsam auf den Accent nimmt, verstärkt dessen Wirkung, namentlich wenn die Melodie schon an sich energischer Art ist.

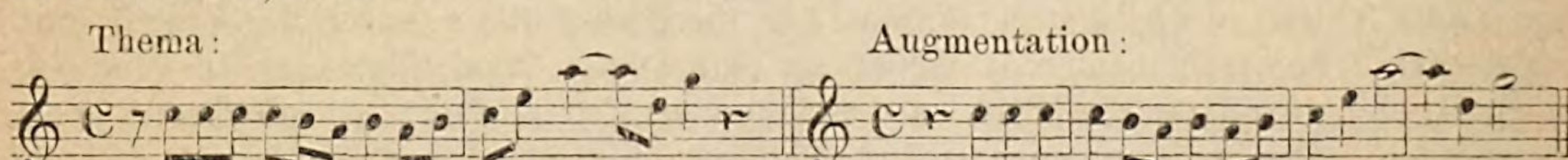
Auftritt oder **Scene** (ital.: *scena*, franz.: *scène*) nennt man in der Oper sowohl wie im Rededrama den Abschnitt der Handlung, der durch das Auf- oder Abtreten einer oder mehrerer Personen entsteht. In der Oper rechnet nur das Textbuch nach Auftritten, die Partitur aber nach davon mehr oder weniger abhängigen Musiknummern, deren Anfang und Ende gleichwohl nicht immer mit dem A. der Personen zusammentrifft, z. B. in der Introduction und im Finale, welche musikalisch gewöhnlich mehrere A. zu einer ganzen Nummer zusammenfassen.

Aufzug nennt man: 1) die Hauptabtheilung der Oper oder des Schauspiels, dessen Anfang durch Aufziehen und dessen Ende durch Niederlassen des Vorhanges bezeichnet wird. Er ist in dieser Bedeutung identisch mit Act (s. d.). 2) Ein fanfarenmässiges kleines Tonstück für Trompeten, oder für Trompeten und Pauken von lebhaftem, jubilirenden Charakter, in dessen Harmonie der harte Dreiklang möglichst vorwaltet. In dieser Art dienten die Stücke entweder zur Bezeichnung der Ankunft eines Fürsten oder Befehlshabers, oder auch zur Begrüssung hoher Gäste am fürstlichen Hofe. 3) Ein Tonstück, welches als Begleitungsmusik einer Menge dient, die sich im festlichen oder feierlichen Zuge von einem Orte zum anderen begiebt. Die Bezeichnung ist von der Action selbst (Aufzug des Volkes, der Priester, der Krieger) auf die begleitende Musik übergegangen. Bürgerliche und militärische Aufzüge im gewöhnlichen Leben werden von Märschen begleitet. Anders aber gestaltet sich die Begleitung zu theatralischen Aufzügen, wo sie mitunter von der grössten Bedeutung ist, da sie sich dort nicht blos mit äusserlichem, sinnlichen Schimmer zu begnügen, sondern die Wichtigkeit des Charakters und Standes der aufziehenden Personen mit Aufbietung aller ihrer Mittel zu veranschaulichen hat, um den Zuschauer nicht blos durch leere Augenweide zu ergötzen, sondern auch seine Vorstellung von der Wichtigkeit der diesen Pomp entfaltenden Personen zu erhöhen und unvermerkt sein Interesse für die Handlung zu steigern. Der Würde des A. selbst entsprechend, lässt die Behandlung der Musik verschiedene Modificationen vom Ernsten und Traurigen bis zum Heiteren zu; der feierliche, festliche Grundton darf sich jedoch nicht verläugnen, selbst nicht in Balletten, wo die vielleicht erforderliche grössere Lebendigkeit eher durch Mimik und Action, als durch die Musik darzustellen ist. Form und Rhythmus sind marschartig, die Bewegung zurückhaltend gemessen. Thöricht ist der Gebrauch auf vielen Bühnen, bei Aufzugsmusiken, welche in den Partituren gewöhnlich kurzweg mit »Marsch« bezeichnet sind, die sich vorstellenden Personen streng tactmässig marschiren zu lassen. Diese steife Art und Weise der Bewegung verbindet sich nur mit dem Soldatischen und ist bei Aufzügen der Krieger wohl statthaft, nicht aber bei den übrigen Ständen, deren Auftreten in Masse eine mehr gehende regelmässige Fortbewegung erfordert, um nicht geradezu komisch zu wirken.

Augenklavier oder **Augenorgel** (franz.: *Clavecin oculaire*), s. Farbenklavier.

Augenmusik ist die scherzhafte Benennung solcher contrapunktischen Kunststücke, die auf dem Papiere zwar nach hoher Gelehrsamkeit aussehen, in der Ausführung aber in der Regel von keiner hervorstechenden, vielmehr wohl gar von unangenehmer Wirkung sind.

Augmentation (aus d. Latein.), die Vermehrung, Vergrösserung, wird als Kunstwort im melodischen Satze gebraucht, um die im Verlaufe eines Tonstücks eintretende Wiederkehr eines Themas in Noten von noch einmal so grossem Werthe zu bezeichnen, z. B.



Die A. kommt vornehmlich in der gebundenen Satzweise, also im contrapunktischen Styl, Fugen u. s. w., zur Anwendung, in den freien Formen zwar ebenfalls, aber verhältnissmässig sehr selten, obwohl sie da gleichfalls von der grössten Wirkung sein kann. Namentlich wird, wenn der Hauptgedanke schon mehrmals in verschiedenen Verarbeitungen wiedergekehrt ist, die A. gewichtig und den Ausdruck imposant gestaltend eintreten. In der *Fuga per augmentationem* tritt die Nachahmung in der Vermehrung vorzugsweise und gleich von vornherein ein. Ueber den speciellen Gebrauch der A. übrigens in der Imitation oder Nachahmung, im Canon und in der Fuge sehe man diese besonderen Artikel nach. — Auch in der Tactlehre der alten Mensuralmusik (s. d.) wurde die Bezeichnung A. gebraucht, in der Bedeutung: Vermehrung der Zeitdauer der Noten.

August, Emil Leopold, Herzog zu Sachsen-Gotha und Altenburg, geboren am 23. Novbr. 1772, studirte 1788 nebst seinem jüngeren Bruder und Nachfolger in der

Regierung Friedrich in Genf und folgte seinem Vater als Herzog am 20. April 1804. Seine Regierung war eine musterhafte: er betrachtete es als seine Hauptaufgabe, Kunst, Wissenschaft und Handel ebensowohl, als Sicherheit und Lebensglück seiner Unterthanen zu befördern. Die Tonkunst, welche er auch selbst praktisch durch Composition von Liedern und Klavierstücken ausübte, erfreute sich seiner besonderen Gunst und Pflege, und er brachte u. A. die fast seit einem Säculum berühmte Gothaische Kapelle durch Heranziehung vorzüglicher Künstler zu erneuertem und vermehrten Ansehen. Er starb geliebt und verehrt am 17. Mai 1822 zu Gotha an einer Brustkrankheit.

Augusta, Maria Louise, Königin von Preussen, Gemahlin Wilhelm's I., geborene Prinzessin von Sachsen-Weimar, eine der geistvollsten und kunstgebildetsten Fürstinnen der Gegenwart. Geboren am 30. Sept. 1811 zu Weimar, genoss sie unter den unmittelbaren Einwirkungen Goethe's eine nach allen Seiten hin glänzende Erziehung. Im Klavierspiel war sie eine Schülerin Hummel's und in der Theorie und Composition vervollkommnete sie sich, nach ihrer Vermählung, in Berlin bei dem Hofcomponisten Herm. Schmidt und dem Musikdirector Albr. Agthe. Damals componirte sie eine Ouvertüre und die Musik zu dem Ballet »Die Maskerade«, so wie Märsche, von denen der eine, charakteristisch und von melodischem Schwunge, zum Armeemarsch erhoben wurde und als solcher unter Nr. 102 auch im Druck erschienen ist.

Augustin, Hofmusicus des Kaisers Maximilian I. in Wien, genoss um 1512 als Zinkenist und Cornettist einen weit hin verbreiteten Ruf. Eine alte Wiener Chronik weiss auch seltsame Geschichten von seiner Vorliebe für die Genüsse des Bacchus und von der gefährlichen Folge seiner Unmässigkeit während der Zeit der Pest zu erzählen.

Augustin, Vater und Sohn, werden zu Ausgange des vorigen Jahrhunderts als tüchtige Orgelbauer in der Lausitz gerühmt.

Augustin, Aurelius, einer der vier grossen heiligen Kirchenväter, wurde am 13. Novbr. 354 zu Tagaste, einer kleinen Stadt in Numidien, geboren. Sein anfangs sehr flottes und sinnliches Leben beschreibt er selbst in seiner Schrift »*Confessiones*«, die namentlich von A. Neander (Berlin, 1823) herausgegeben wurde. Den ersten Unterricht erhielt er durch seine Mutter, Monica, eine sehr edle und verständige Frau, studirte darauf zu Madaura und Karthago und gerieth unter die Secte der Manichäer, der er neun Jahre lang zugethan war, eben so wie er sich von einer Geliebten fesseln liess, die ihm einen Sohn gebar. Im J. 383 kam er nach Rom, wo er als Lehrer der Rhetorik grosses Aufsehen erregte, eben so 384 in Mailand. Hier bewirkten die Predigten des h. Ambrosius, die Unterredungen mit demselben und das Studium der Briefe des Apostels Paulus, dass er sich zur katholischen Lehre bekehrte und sich zugleich mit seinem Sohne Adeodat durch Ambrosius 387 taufen liess. Er verkaufte hierauf seine Güter, schenkte den grössten Theil des Erlöses den Armen und kehrte nach Afrika zurück, wo er als Bischof von Hippo (jetzt Bona in Algier) 35 Jahre lang segensreich wirkte und am 28. August 430, während der ersten Belagerung Hippo's durch die Vandalen, starb. Unter seinen zahlreichen Werken findet sich auch eines »*De musica*« in sechs Büchern, welches fast ausschliesslich von rhythmischen und metrischen Verhältnissen handelt und desshalb für das Verständniss der Tactlehre in der ersten christlichen Zeit überaus wichtig ist. Dasselbe erschien zuerst zu Basel 1521 im Druck. Ausserdem soll A. verschiedene aus griechischen Schriftstellern gesammelte Melodien beim christlichen Gottesdienste eingeführt haben.

Aulagnier, Antonin, geboren im J. 1800 zu Manosque im franz. Departement der *Basses-Alpes*, erhielt seine erste wissenschaftliche und musikalische Ausbildung in Marseille und wurde hierauf Schüler des Pariser Conservatoriums, wo er den Unterricht Benoist's im Orgelspiel und in der Harmonielehre genoss. Nach Vollendung seiner Studien widmete er sich dem Musikunterrichte und errichtete später eine Musikalienhandlung in Paris. Componirt und herausgegeben hat er eine grosse Zahl von Klavierstücken verschiedener Art, auch einige kleinere Orgel- und Kirchenwerke, so wie eine Klavierschule, die mehrere Auflagen erlebte.

Aulete (aus d. Griech.), der Blattflötenspieler, welcher ohne Gesang sein Instrument blies, wogegen der

Aulode derjenige Flötenbläser hiess, welcher den Gesang begleitete, oder vielleicht selbst sang und blies. Da letztere Thätigkeiten sich jedoch von einer Person gleichzeitig nicht ausführen lassen, so folgerte man, statt die erstere Bedeutung anzunehmen, dass die A. recitirende Sänger oder Declamatoren waren, welche während der Pausen des Spieles erklärende oder erzählende Gedichte sprachen. Sie wurden desshalb den sang- und spielkundigen Kitharoden weit nachgestellt. Das römische Sprüchwort »*Auloedus sit, qui Citharoedus esse non possit*« würde hiernach zu übersetzen sein: Wer nicht singen kann, declamire!

Aulopoios (griech.) hiess nach Polydeukos 4, 71 der Verfertiger aller Arten von Holzblasinstrumenten, welche zur Gattung der Aulos und der Syrinx gehörten.

Aulos (αὐλός) ist der griechische Gattungsname für Holzblasinstrumente der alten Griechen, deren Tonerzeugung mit Hülfe eines sogenannten Blattes oder einer Holzzunge hervorgebracht wurde, ähnlich wie bei unseren Oboen, Clarinetten, Fagotten etc., wesshalb man wohl αὐλός, wenn man es deutsch wiedergeben will, nicht durch Flöte, da diese Gattung der Holzblasinstrumente im alten Griechenland σύριγξ, Syrinx, genannt wurde, sondern durch Blattflöte übersetzen muss. — Wenn auch die Griechen im Allgemeinen die Erfindung dieser Flötengattung als eine eigene und zwar der frühesten Zeit aufführen (sie berichten, dass Minerva oder Marsyas dieselbe erfunden habe), so geben doch auch Schriftsteller wie Athenaeus, Eustachius, Hesychius u. A. in ihren historischen Berichten zu, dass dieselbe eine fremdländische sei; sie nennen sogar einen gewissen Seirites aus Lybien, Theben in Aegypten oder Kreta als denjenigen, der dieselbe in sehr früher Zeit eingeführt habe. Nach unserem Wissen ist letztere Angabe wohl nicht zu bezweifeln, da beide Culturstätten, sowohl die am Euphrat als die am Nil, monumentale Beweise dafür geben, dass sie schon viel früher im Besitz dieser Instrumentgattung waren, als Griechenland überhaupt von Griechen bewohnt war (s. Aegyptische und Assyrische Musik). — Als Material, aus welchem man diese Instrumente in Griechenland fertigte, nennen die alten Schriftsteller: Rohr, Lotos (*Rhamnes Lotos*), Buchsbaum, Horn, Elfenbein etc. und führen selbst besondere Namen für verschiedene Theile der A. an. So nennt Pollux l. 4, S. 85 das sogenannte Blatt dieser Flötengattung γλωττίς, Glottis; den unteren Theil des Instrumentes oder die Stürze ebenda S. 70 ὑφόλμιον, Hypholmion, und das sogenannte Kopfstück, jetzt Birne (s. d.) benannt, ὅλμος, Holmos. Nimmt man an, dass alle auf uns gekommenen Abbildungen der A. nur mythische oder vorgeschichtliche Formen derselben sind, welche Meistern auf solchen Instrumenten bei monumentaler Darstellung derselben in die Hand gegeben wurden, wie man etwa noch heute die Lyra zu ähnlichem Zwecke verwendet, so hat man für die oft in Beziehung auf die Aulosarten vorkommenden Ausdrücke: βόμβυκες, Bombykes, nach Pollux l. 4, S. 70 wahrscheinlich die Klappen an diesen Instrumenten; τρυπήματα, Trypemata, die Benennung der Tonlöcher an den Blasinstrumenten, welche mit den Fingern bedeckt wurden; und παρατρυπήματα, Paratrypemata, der Name für die Löcher der Blasinstrumente, die durch Klappen bedeckt wurden, — ein Verständniss, welches die so gepriesene Kunst der Spieler dieser Instrumente uns erklärbar macht. Alle diese Bezeichnungen sind jedoch in Bezug auf die A. in ihrer Specialbedeutung bisher keineswegs als durchaus bestimmt anzunehmen, sondern erst spätere Forschung wird hierüber die Gewissheit zu geben haben. — Die Gattung der Blattflöten hatte mehrere Arten, welche im alten Griechenland je nach ihrer verschiedenen Tonhöhe auch anders benannt wurden; man berichtet von Knaben- oder Jungfrauen-, Jünglings- und Männerflöten, welche Ausdrucksweisen einen Anhalt für die Art der A. geben, für welche diese Benennungen galten. Die spätere lateinische Benennung *tibia dextra*, — *sinistra*, und — *aequalis* scheint nur für dieselben Arten eine römisch nationale Bezeichnung zu sein, indem Plinius l. 16, c. 36 ausdrücklich sagt: die rechten Blattflöten seien ehemals aus den oberen oder dünneren Theilen des Rohres, und die linken aus den unteren oder dickeren gefertigt worden. Nimmt man an, dass die Römer ihre Eintheilung der Blattflöten von den mit beiden Händen gespielten vielsaitigen Instrumenten entlehnten, weil hier die rechte Hand die höheren, die linke Hand die tieferen, beide Hände aber die mittleren Klänge hervorbrachten, so ergiebt sich hieraus

von selbst die Anwendung der Beiwörter *dextra, sinistra* und *aequalis* auf die verschiedenen Aulosarten. Der Tonumfang der griechischen Blattflöte überstieg wohl den von drei Octaven, da in dem »Alkibiades« des Platon gesagt wird: jedes Loch der A. giebt wenigstens drei Klänge, welche Töne wohl für gewöhnlich auch benutzt wurden, da derselbe Autor ebenda erzählt, dass unter Umständen noch mehr Töne von diesen Instrumenten erzeugt werden könnten. — Ausser den vorhin erwähnten griechischen Benennungen der Aulosarten finden sich noch andere, z. B. berekyntische, mygdonische, idäische, tyrrhenische etc. als solche, die bei den Griechen besonders unterschieden wurden; unter diesen scheint die bei ihnen beliebteste Art unserer Clarinette sehr ähnlich gewesen zu sein, selbst in ihren Unvollkommenheiten. Von diesen beliebteren Arten der Blattflöte unterschieden sie, so wie wir jetzt die *A-*, *B-* und *C-*Clarinetten, dorische, phrygische und lydische, die, da die griechische Stimmung der unseren ziemlich gleich war, den *C-*, *D-* und *E-*Clarinetten entsprachen. Da in dieser Stimmung der Ton dieser Blattflöten, besonders in der höheren Lage, zu kreischend sein würde, und in der tieferen Lage derselbe nicht die oft erwähnte trompetenartige Färbung besitzen könnte, so lässt sich vermuthen, dass die griechischen Blattflöten eine tiefere Stimmung, vielleicht die der gleichnamigen Hypo-Tonarten, gehabt haben, was nach unserer Bezeichnung die der *G-*, *A-* und *H-*Clarinette wäre. Die Stelle Horatius Ep. 9: »*Sonante mixtum tibiis carmen lyra,*
Hac dorium, illis barbarum«
dürfte demnach vielleicht so zu verstehen sein, dass zur *C*dur-Tonart *A-*Clarinetten gebraucht wurden. Auch von der Erfindung einer A., auf der man in allen Tonarten blasen konnte, wird von Pausanias l. 9, c. 12 berichtet, deren Erfinder Pronomos geheissen haben soll. Wahrscheinlich ist dies dieselbe A., die Pollux l. 4, S. 81 τέλειον, die vollkommene, nennt, und welche in den pythischen Kampfspielen geblasen wurde. 3. 2.

Aulozōnum (αὐλός und ζώνη), wörtlich der Flötengurt, ist die technische Bezeichnung für die Krücke an dem Mundstücke der Schnarrwerke in der Orgel. Durch das Auf- und Niederschieben dieser Krücke wird die Messingzunge weniger oder mehr an das Rohr gedrückt und dadurch ein tieferer oder höherer Ton hervorgebracht.

Aumann, Dietrich Christian, ein bedeutender Organist und Componist zu Hamburg, welcher gegen das Ende des 18. Jahrhunderts lebte. Seine Hauptarbeit dürfte das Choralbuch zum Neuen Hamburg'schen Gesangbuch gewesen sein.

Aumentando (ital.), zunehmend, vermehrend, seltener gebrauchte Vortragsbezeichnung für *crescendo* (s. d.).

A una corda (ital.), auch **una corda** geschrieben, auf einer Saite, kommt 1) in den Stimmen der Streichinstrumente an solchen Stellen vor, welche der Spieler auf einer und derselben Saite ausführen soll, ohne im Verlaufe der so bezeichneten Melodie oder Passage auf eine andere Saite überzugehen, wie dies ohne einschränkende Bezeichnung fast selbstverständlich sein würde. Der Grund dieser Vorschrift ist die Erzielung einer bestimmten, einheitlichen Klangfarbe, wie sie dem Componisten als hier besonders wirksam vorschwebt. 2) in Tonstücken für Pianoforte, um an den so bezeichneten Stellen den Mechanismus zu gebrauchen, welcher bewirkt, dass die Hämmer nicht auf allen Saiten, sondern nur auf einer einzigen anschlagen (s. Verschiebung).

Aura, s. Maultrommel.

Aurelianus, mit dem Beinamen **Reomensis,** ein gelehrter Mönch zu Reomé oder Moutier St. Jean im Bisthum Langres, lebte im 9. Jahrhundert (nicht um 340, wie nach Schilling häufig geschrieben wurde). Von ihm sind noch zwei Werke vorhanden: »*Tonarius regularis*« und »*Disciplina musica*«. Dieselben hat Gerbert im ersten Bande seiner »*Scriptores ecclesiastici music.*« aufgenommen.

Aurenhammer, Josepha, eine tüchtige Klavierspielerin und fruchtbare Componistin, geboren um 1776 zu Wien. Sie war eine Schülerin Mozart's, Richter's und Kotzeluch's und gab in den neunziger Jahren des vorigen und zu Anfange dieses Jahrhunderts alljährlich ein Conzert im Burgtheater zu Wien an einem theaterfreien Freitag, ein Privilegium, um welches sie vielfach beneidet wurde. Bezeichnend für sie

ist Mozart's Urtheil, welcher einst von ihr sagte: »Das Fräulein ist ein Scheusal« (sie war unförmig dick), »spielt aber zum Entzücken, nur geht ihr der wahre, feine, singende Geschmack im Cantabile ab; sie verzupft Alles!« Dem entsprechend gestand ihr auch die damalige Kritik fast einstimmig grosse Bravour zu, rügte aber ihren Mangel an geistigem Verständniss und seelenvollem Ausdruck. Sie war übrigens seit 1796 an einen Kaufmann Bösenhönig verheirathet, führte aber dessenungeachtet ihren Geburtsnamen bis zu ihrem Tode, welcher im J. 1841 erfolgte. Oeffentlich trat sie noch im J. 1813 im kleinen Redoutensaale zu Wien auf, wo sie mit ihrer Tochter, Madame Auenheim, ein Duo für zwei Klaviere von Steibelt spielte. Aber damals bereits wurde ihr Spiel fertig und schulgerecht, jedoch kalt und veraltet genannt. Ihre eben erwähnte Tochter und Schülerin producirte sich doppelt, als Pianistin und Sängerin, aber ohne Erfolg.

Ausarbeitung, s. Ausführung.

Ausblasen. Jedes neue musikalische Instrument hat in der ersten Zeit seiner Benutzung eine gewisse Ungelenkigkeit in der Angabe seiner Töne, die man durch die Ausdrucksweisen: der Ton desselben ist roh, dumpf, rauh, hart, oder er spricht schwer an u. s. w. bezeichnet, welche Ungelenkigkeit bisher naturhistorisch noch nicht in ihrem ganzen Umfange erkannt und erklärt worden ist. Besonders tritt dies in bedeutender Weise bei den Blasinstrumenten hervor, indem diese zuerst, wie eine ungeübte menschliche Stimme, schwerfälliger und nicht gleich rein intonirte Töne angeben. Wenn dies nun bei der menschlichen Stimme, sowohl durch die Ungelenkigkeit der Muskeln, als auch durch die noch nicht durch Erfahrung der Seele bekannt genug gewordenen Muskelthätigkeiten zu jeder Tonproduction, erklärbar ist, so hat man für die ähnlichen Erscheinungen bei Blasinstrumenten jedoch, insbesondere bei denen von Holz, keine so leichte Erklärung. Einestheils ist es gewiss, dass sowohl die Stärke, wie die Art des Anblasens (s. d.) eines Instrumentes auf die Tonerzeugung desselben einwirkt, und somit wohl die Muskelthätigkeit des Spielers in Bezug auf die Stärke des zu erregenden Luftstromes u. s. w., wenn dieselbe empirisch bewusst von ihm vollbracht werden soll, auch bei Behandlung eines neuen Instrumentes erst ausgefühlt werden muss; anderentheils lehrt die Akustik (s. d.), dass gleiche Rohre gleiche Töne erzeugen, und dass das stärkere Anblasen desselben Rohres eben nur Obertöne des Grundtones dieses Rohres hervorruft. In einem und demselben festgeformten Rohre können also eigentlich auch nur stets dieselben Töne erzeugt werden. Ferner scheint die mechanische Kraft der schwingenden Luftsäule in einem Holzrohre z. B. zu unbedeutend zu sein, als dass sie auf die Gestaltung der inneren Oberfläche eines Rohres umformend einwirken könnte, denn sonst müsste eigentlich auch jede Einwirkung durch die Gestaltung irgend eines tönenden Luftkörpers in obiger Art, durch die hervorgerufene Flächenveränderung zugleich auf jede andere Luftkörpergestaltung in demselben Rohre verändernd einwirken, und zwar um so tonverändernder, je complicirter die andere Form in dem Rohre ist, d. h. je mehr Schwingungsknoten sich in dem Rohre, um den anderen Ton zu erzeugen, bilden müssen. Dies geschieht aber in der That nicht, sondern nur einzelne Töne eines Rohres intoniren falsch, während oft alle höheren vollkommen rein erklingen. Würden nun solche, wie oben gedachte mechanische Einwirkungen entstehen, so liesse sich wenigstens annehmen, dass diese auch dem Auge sich nicht zu entziehen vermöchten; bis heute ist es jedoch, mir wenigstens, noch nicht zu Ohren gekommen, dass Jemand in einem Rohre eine innere Flächenveränderung wahrgenommen haben will, die durch den Gebrauch des Rohres als Blasinstrument entstanden wäre, d. h. mit anderen Worten: durch die Bildung von Schwingungsknoten beim Ertönenlassen eines Rohres verändert sich die innere Oberfläche des Rohres nicht in einer Art, dass dies dem Auge bemerkbar wäre. Und dennoch scheint, bei der ersten Tonbildung insbesondere, in dem Rohre der Holzblasinstrumente eine Umgestaltung der inneren Rohroberfläche vor sich zu gehen, die in gewisser Art der oben angedeuteten Veränderung ähnlich ist, denn die Art der ersten Behandlungsweise eines Holzblasinstrumentes ist oft bestimmend für die Tonangabe desselben während seiner ganzen Folgezeit. Wird z. B. ein neues Blasinstrument von einem noch ungewandten Spieler zuerst gehandhabt, so übt die unsichere Art, mit der gewöhnlich ein solcher bei der Tonangabe eines Instrumentes

verfährt, indem er weder in gleicher Weise, noch nach einer Kraftgabe die anderen fühlend oder entsprechend fordernd auszuüben vermag, nachtheilige Folgen auf die spätere Intonation des neuen Instrumentes aus, so wie auf die mehr oder weniger leichte Hervorbringung eines Tones auf demselben. Wird jedoch von einem mehr gewandten Spieler ein Holzblasinstrument zuerst gebraucht, so ist es, als ob derselbe, durch die von seinem geübten Ohre geforderte und durch seine technische Fertigkeit bald stets mit Festigkeit bewirkte Tonzeugung, dem neuen Instrumente eine innere Flächenbildung für die Folgezeit aufzwänge, die, einmal erzeugt, selbst durch ungeschicktere Behandlungsweise später nicht so leicht zu vernichten wäre. Es ist, als ob sich die innere Fläche eines Blasinstrumentes durch das erste Blasen desselben an einigen Stellen, nämlich da wo Schwingungsknoten entstehen, in besonderer Art forme, und weil diese scheinbare Gestaltung der inneren Rohrfläche besonders durch das erste Blasen in einem Rohre sich auszubilden scheint, so nennt man dies Blasen eines Instrumentes: das Ausblasen desselben. Obgleich nun wohl jeder Spieler eine andere Art des A. anwendet, und auch die verschiedensten Arten, von geschickten Spielern ausgeführt, anerkennenswerthe Resultate geben, so hat sich doch durch die Praxis herausgestellt, dass dasselbe in einer Art ausgeführt, sich als am kürzesten und wirkungsvollsten ergiebt. Ueberlässt man z. B. ein neues Instrument einem gewandten Spieler zum A., und dieser bläst auf demselben zuerst einzelne gehaltene Töne, dann accordische schon bewegtere Tonfolgen, nach diesen in ähnlicher Weise die Töne der diatonischen und chromatischen Scala auf- und abwärts und dann erst schnellere, ganz beliebige Passagen, so vollbringt er, in solcher Folge zuerst das Tonreich durch ein neues Instrument dargestellt, die beste Art des Ausblasens desselben. Diese Art des A. wird von den guten Spielern gewöhnlich täglich so lange wiederholt, wobei natürlich auf die stets reine Intonation der Töne geachtet werden muss, bis jeder Ton dem Instrumente gleichsam in reinster Stimmung eingeprägt und die Art der Tonangabe eine leichte und gleichmässige zu nennen ist, denn so lange die Töne eines neuen Instrumentes nicht leicht, gleichmässig und sicher ansprechen, sagt man wohl: das Instrument ist noch nicht, oder es ist nicht gut ausgeblasen, während man im umgekehrten Falle von einem gut ausgeblasenen Instrumente spricht. Man ersieht hieraus, wie durchaus nothwendig es ist, dass man niemals Anfängern ein neues, besonders Holzblasinstrument in Gebrauch giebt, weil der unsichere Ansatz desselben, wie die nicht sichere Intonation der Töne von bleibendem nachtheiligen Einflusse auf das neue Instrument sein müssen. — Ganz etwas Anderes versteht man in der Musik unter dem Ausdrucke: ausspielen, worüber an seinem Orte des Nähere gesagt ist, wie eben so an entsprechender Stelle über die musikalische Bedeutung des Wortes: einspielen gesprochen werden wird. C. B.

Ausdehnung, identisch mit Erweiterung, wird sowohl im Allgemeinen gebraucht, rücksichtlich eines Motivs oder Themas, welche bei ihrer Wiederkehr innerhalb eines Tonstückes durch Einschiebungen vergrössert auftreten, als auch hauptsächlich und am häufigsten von der Erweiterung des Umfanges einer Singstimme. In letzterer Beziehung spricht man von der A. der Stimme nach der Höhe oder der Tiefe zu, eine Manipulation, welche mit der grössten Vorsicht vorgenommen werden muss, um nicht allein die Stimme, sondern auch die Gesundheit des Sängers vor Schaden zu bewahren. Sie kann überhaupt nur begonnen werden, wenn Anlage für die Erweiterung vorhanden ist, und erfordert einen tüchtigen Lehrer, welcher sehr allmälig vorzuschreiten weiss. Das zweckmässigste Mittel dahin ist Scalasingen und Solfeggiren. Mit mehr Vortheil übrigens wird die A. der Singstimme nach der Tiefe, als nach der Höhe hin gewonnen, da die nach letzterer Dimension hin gewonnenen Töne doch in den meisten Fällen unsicher und flach sind.

Ausdruck ist die sinnlich wahrnehmbare Entäusserung eines Inneren. Man spricht daher von einem A. des Gesichtes, der Rede, des Vortrages eines Gedichtes oder eines Musikstückes. Spricht man vom Ausdruck einer von unserem Willen abhängigen Thätigkeit, z. B. vom A. des Vortrages eines Musikstückes, so kann durch den Ausdruck das Innere des Musikstückes und auch das Innere des Vortragenden sich entäussern, und es wird entweder der Fall sein, dass das Innere des Musikstückes wie das

Innere des Vortragenden als eine Mischung beider, oder dass beide in ihrer wahren Lauterkeit und Reinheit zur Erscheinung kommen. Das Erstere ist das Oeftere, das Andere ist nur dann möglich, wenn das Innere des Musikstückes bis in seine feinsten Einzelnheiten hin von dem Vortragenden erfasst und empfunden wird, denn in diesem Falle kommt das Innere des Tonstückes in seiner Lauterkeit und Wahrheit *eo ipso* zur Erscheinung, und das Innere des Vortragenden kommt insofern zur Erscheinung, als man an der Leichtigkeit, mit welcher das Innere des Tonstückes erscheint, zu erkennen vermag, dass die Individualität des Vortragenden eine solche sei, welche den Inhalt des Tonstückes umfasst und durchdringt. Damit ist zugleich ausgesprochen, dass der Vortragende über dem Tonstück stehen müsse, wenn sie beide durch den A. zur Erscheinung kommen sollen. (S. auch Anlage.) Wandelt.

Ausdruck (im Gesange). Um die Bedeutung des Wortes »Ausdruck« im Gesange richtig zum Verständniss zu bringen, müssen wir zunächst eine allgemeine Vorbemerkung machen. Man sagt auch von einem Instrumentalisten, dass er ausdrucksvoll spiele; und doch fragt es sich, ob in der Instrumentalmusik von A. im strengsten Sinne die Rede sein könne. Wir brauchen das Wort theils in ästhetischen Dingen, theils auch im gewöhnlichen Leben. In letzterer Hinsicht heben wir den Fall hervor, wo über eine stylistische Wendung das Urtheil ausgesprochen wird: sie sei ein angemessener oder unangemessener A. für irgend etwas Gedachtes. Wesentlich ist, dass die Beziehung eines Aeusserlichen, sinnlich Wahrnehmbaren auf ein Inneres, mehr Gefühltes und unbestimmt Vorhandenes sofort als der Sinn des Wortes »Ausdruck« einleuchtet. A. können wir also definiren als die Verkörperung eines Inneren, Seelischen. Noch mehr erhellt dies auf künstlerischem Gebiete, in der Plastik und Malerei, in Gesang und Poesie, denn in allen diesen Künsten verstehen wir offenbar unter »Ausdruck« die Beziehung eines Aeusserlichen, sinnlich Wahrnehmbaren, sei dies Form oder Farbe, Ton oder Rede, auf einen inneren Seelenzustand. Machen wir davon nun die Anwendung auf die Instrumentalmusik, so wird die Entscheidung, ob in ihr von A. und ausdrucksvollem Vortrage, welchen letzteren wir von einem lebendigen, das Gemüth bewegenden wohl zu unterscheiden haben, die Rede sein könne, davon abhängen, ob man sie als ein blosses Tonspiel oder als das Abbild unausgesprochener Empfindungen betrachtet. Wir können an dieser Stelle unsere Ansicht höchstens darüber aussprechen, ohne sie zu motiviren, da Letzteres zu tief in das Gebiet der Aesthestik hineinführen würde. Wenn die Musik überhaupt keine Empfindungen und Seelenzustände auszudrücken vermöchte, könnte sie es auch in der Gesangsmusik nicht, da diese, musikalisch betrachtet, im Wesentlichen auf denselben Gesetzen beruht, wie die Instrumentalmusik. Sie vermag die Empfindungen aber nicht so bestimmt auszudrücken, wie das Wort; und desshalb werden in dem Hörer wohl Empfindungen angeregt, aber nicht bis zur Zweifellosigkeit festgestellt; es bleibt schwankend, wie er sie zu deuten, worauf zu beziehen habe. Es kann daher von A. auch in der Instrumentalmusik die Rede sein, aber nicht in so fest begrenzter Weise; wogegen in der Vocalmusik das Innere, Sachliche, dessen A. in Tönen erscheinen soll, genau angegeben, mithin eine ganz bestimmte Beziehung zwischen dem Inneren und Aeusseren, ein bestimmter A. denkbar ist. Klar ist jedenfalls, dass wir unter ausdrucksvollem Gesang einen solchen zu verstehen haben, der für die dem Gedicht oder dem Drama zu Grunde liegenden und bestimmt darin ausgesprochenen Empfindungen die entsprechenden Klanggestalten in Stimme und Rhythmus zu finden weiss. Es kann dann noch näher unterschieden werden zwischen richtigem und lebendigem A., insofern jener sich auf die qualitative, dieser auf die quantitative Seite bezieht. In der Oper handelt es sich z. B. darum, den bestimmten qualitativen Charakter der darzustellenden Rolle scharf wiederzugeben: dies ist das Richtige; andererseits aber kommt auch der Grad, mit dem sich die Empfindungen im Gesange abspiegeln, in Betracht: dies ist das Lebendige. Und es kann ein Sänger eine Stimmung oder einen Charakter fehlerlos, aber matt, oder auf der anderen Seite mit einer gewissen Wärme, aber falsch wiedergeben. — Wenn die Ansicht richtig ist, dass dasjenige, wodurch sich ein Gegenstand von dem ihm zunächst verwandten unterscheidet, seinen eigentlichen Begriff constituirt, so liegt der Begriff des Gesanges in dem musikalischen A. der Rede. Denn

auf der einen Seite hat der Gesang als nächsten Verwandten die Instrumentalmusik, auf der anderen Seite die Declamation. Von einer Violin-Cantilene z. B. unterscheidet sich also der Gesang durch die stete Beziehung auf einen der Melodie zu Grunde liegenden Text und die in diesem Text sich bestimmt aussprechende Gefühlsstimmung; von einer Declamation dadurch, dass der A. der Worte nicht in ungebundenem, sondern in musikalisch gebundenem Rhythmus, nicht in ungeregeltem Auf- und Niederwogen der Töne, sondern in musikalisch reinen Intervallen zur Erscheinung kommen soll. Der richtige und lebendige musikalische A. der Rede hat demnach als das eigentliche Wesen der Gesangskunst zu gelten. Zum musikalischen A. gehört somit auch die gute Intonation, die Schönheit des Klanges, der correcte Vortrag, die deutliche Aussprache, der sinnvolle Wechsel von *forte* und *piano*, von hell und dunkel; denn alles dies sind Momente, die theils im Begriff des Musikalischen, theils in dem des A. liegen, und in dem Worte: musikalischer A. der Rede sind sie alle zusammengefasst. Zu diesem wahren Geheimniss aller bedeutenden Gesangswirkungen gelangen wir nun theils durch Verständniss und Gefühl für den darzustellenden Gegenstand, theils durch umfassende Technik, theils durch Uebertragung des mit dem Verstande und Gefühl Ergriffenen in die sinnliche Erscheinung des Tones. Das Erste und Wichtigste ist das Verständniss und Gefühl, und zwar in poetischer und musikalischer Beziehung. Der wahre Sänger muss sich mit der Stimmung des vorzutragenden Gedichtes, mit dem Charakter der darzustellenden Rolle, der dramatischen Situation innerlich vertraut zu machen wissen. Ist seine Phantasie unfähig, sich vorzustellen, wie diese Stimmung sich in Tönen ausdrücken würde, drängt es ihn nicht dazu, dem innerlichen Bilde eine äussere tönende Gestalt zu geben, so hat er keinen wahren Sängerberuf; aber er prüfe sich, bevor er daran verzweifelt, ob nicht die Scheu, sich äusserlich ganz so zu geben, wie er es innerlich etwa als das Richtige fühlt, einen Theil der Schuld trägt; diese Scheu kann überwunden werden. Nun kommt aber die zweite Seite. Die Vorstellung, die man sich nach dem Gedicht allein über den Vortrag gemacht hat, kann möglicherweise richtig und einer bestimmten Composition gegenüber, welche man auszuführen sich vorgenommen hat, dennoch falsch sein. Denn es kann ein und dasselbe Gedicht nach verschiedenen Seiten hin gewendet, gedeutet und ergänzt werden; und darauf eben beruhen grossentheils die oft so verschiedenen musikalischen Auffassungen eines und desselben Textes. Wir führen als Beispiele zwei sehr oft componirte Gedichte von Goethe, den »Erlkönig« und »Kennst du das Land«, an. In der sinnlichen Darstellung des Erlkönigs kann mehr das Geisterhafte, Menschenfeindliche oder es kann der verlockende Schein mehr hervortreten; die erstere Auffassung finden wir bei Löwe, der den Geisterkönig in den blossen Dreiklangs-Intervallen sich bewegen lässt und damit den Eindruck eines elementaren, der freien Menschlichkeit noch nicht geöffneten Wesens hervorbringt, die letztere bei Schubert, der ihm die einschmeichelndsten Melodien verleiht. Es würde verkehrt sein, wenn ein Sänger den Schubert'schen Erlkönig mit der Auffassung des Löwe'schen singen wollte, und umgekehrt; er muss sich vielmehr der Deutung, welche das Gedicht in der Phantasie des Componisten gefunden hat, anzuschmiegen wissen, selbst dann, wenn diese Deutung nicht eine ganz richtige sein sollte. Zum vollen Gesangsausdruck ist es also erforderlich, dass sich der Sänger in die rein musikalische Stimmung einer Composition hineinzufinden und dieselbe, ohne Rücksicht auf die Worte und selbst ohne Worte, mit derselben Wärme vorzutragen wisse, wie ein Violin-Virtuose eine Violin-Cantilene. Es ist insofern eine gute Studie, Arien und Lieder zuweilen ohne Text zu singen, damit man sich ganz in den musikalischen Geist eines Tonstückes versenken lerne. Auf eben denselben Zweck wirkt das Studium melodiöser, von musikalischer Empfindung durchhauchter Solfeggien, z. B. der Concone'schen und Bordogni'schen, hin; der Sänger übt an ihnen am sichersten den rein musikalischen Vortrag. Für die blosse Technik sind kurze Uebungen, wie sie Garcia in seiner Gesangschule aufgestellt hat, vorzuziehen; wenn dieser berühmte Gesangsmeister aber Solfeggien überhaupt für nutzlos erklärt, so hat er ihren fördernden Einfluss auf den rein musikalischen Vortrag, der uns die Hauptsache dabei ist, übersehen. Wie es der Anfänger zu machen hat, um in die rein musikalische Empfindung eines Tonstückes

sich zu versetzen, ist schwer zu sagen. Vor Allem achte er auf die Tempobezeichnung und die Vortragszeichen, die man mit Wegweisern in einem unbekannten Walde vergleichen kann, und die den Wanderer um so sicherer richtig leiten, je zahlreicher sie sind; sodann aber muss er, wie der Wanderer, entweder selbst einige Orientirungsanlage besitzen oder sich einen Führer nehmen, so lange, bis er jene Anlage mehr entwickelt hat. Ob er richtig gegangen, wird er daran erkennen, dass er mit dem Vortrage guter Stücke bei gebildeten Zuhörern eine Wirkung hervorbringt. Wenn Solfeggien den Sinn für den musikalischen Vortrag ausschliesslich wecken, so sind Declamations-Uebungen wieder das geeignetste Mittel, um den Sinn für den richtigen Wortausdruck ausschliesslich anzuregen und zu entwickeln; beide Arten von Uebungen müssen somit als vorbereitend für das Studium des eigentlichen, diese beiden Seiten zusammenfassenden Gesangsausdruckes gelten. Wir sehen, dass der Sänger sich nicht mit seiner persönlichen Auffassung des Gedichtes begnügen darf, sondern in die des Componisten einzudringen sich bestreben muss. Wie sich schon im Princip Wort und Musik gegenseitig durchdringen, so auch in der Ausführung im Einzelnen. Bald treten die musikalischen Betonungen, bald eine Wortbetonung bedeutsamer hervor; und es handelt sich fortdauernd darum, dass der Sänger Beides zugleich im Auge behalte, das Wort und die Melodie, das Eine durch das Andere ergänzend. Mitunter muss man eine mögliche Wortbetonung fallen lassen, des musikalischen Zusammenhanges wegen (z. B. in Mendelssohn's Sonntagslied »Die Winde weh'n«, wo die Sylbe »Win« auf das zweite Achtel des Tactes fällt und höchstens einen ganz leichten Accent duldet); mitunter tritt auch der andere Fall ein (in demselben Liede und an derselben Stelle, wo das ausdrücklich vorgeschriebene *crescendo* auf »heimlich« sehr zart ausgeführt werden muss, wenn es nicht in einen komischen Contrast zu dem Wortsinn treten soll). Wie sehr eine Melodie durch den Text sich im Vortrag zu modificiren vermag, zeigen Strophenlieder, bei denen die Kunst des Vortrags eben darin besteht, eine und dieselbe Melodie je nach dem Text der verschiedenen Strophen verschieden zu nüanciren, wobei dem Sänger unter Umständen selbst eine Tempoänderung gestattet sein kann. Oder wenn man das Strophenlied als eine unvollkommene Kunstgestaltung ansehen und desshalb nicht als Beweismittel gelten lassen wollte, so erinnern wir an die zahlreichen Fälle, wo im Verlauf eines Stückes eine und dieselbe Melodie zu ganz verschiedenen Worten wiederkehrt und citiren als einen der schlagendsten Fälle den Quartett-Canon aus Beethoven's »Fidelio«, in welchem eine und dieselbe Melodie von vier ganz verschiedenen Persönlichkeiten nach einander vorgetragen wird und von jeder, wenn eben das Drama nicht ganz zurückgedrängt werden soll, in etwas abweichender Weise. Auf der anderen Seite aber lassen auch die Worte die verschiedenste Deutung zu, und diesen Umstand haben die Componisten bei den vielfachen Textwiederholungen in ihren Arien auf das Vollständigste ausgebeutet. — Wir sprachen oben davon, dass man an dem A. das Richtige und das Lebendige zu unterscheiden habe. Es ist in dieser Beziehung noch zu ergänzen, dass die Lebendigkeit des Vortrags nicht von dem Belieben des Sängers abhängt, sondern ebenfalls durch die Rücksicht auf das Richtige bedingt ist. Freude und Schmerz, Liebe und Hass, Sehnsucht und Furcht u. s. w. hängen auch hinsichts des Grades, mit dem sie zum A. gelangen sollen, von den gegebenen Bedingungen des Textes und der Composition ab. Die Liebesstimmung in der Bildniss-Arie und in der *Ges*dur-Cantilene Raoul's (im vierten Act der »Hugenotten«) sind auch quantitativ durch eine weite Kluft von einander geschieden. Diese Unterschiede wissen mittelmässige Sänger nicht festzuhalten; und während die Einen Ruhigeres gut vortragen, aber sich nicht zur Leidenschaft zu erheben vermögen, so sind Andere geneigt, des Effectes wegen auch das milder Gedachte über den beabsichtigten Grad zu spannen. Der ruhige A. steht dem höchsten Schönheitsideal näher; der lebendige giebt reicheren Inhalt. Die höchste Wirkung des Gesanges wird dann erreicht, wenn der Sänger sich zu den höchsten Steigerungen zu erheben und doch wieder zu beruhigen weiss, wie auch in der Musik selbst die sich zur Consonanz auflösende Dissonanz der Gipfel aller Wirkungen ist. Man denke nur an das *Crucifixus* aus Seb. Bach's *H*moll-Messe. Wenn Aristoteles von der Tragödie sagte, sie bewirke durch Erregung von Furcht und Mitleid die Reinigung solcher

Affecte, so ist die bestimmte Deutung dieser viel besprochenen Definition zwar noch heute nicht zweifellos; das Eine aber tritt klar darin hervor, dass er von einem Process der Erregung redet, der zur Reinigung, zur Veredlung führt; und dies ist das Geheimniss aller wahrhaften dramatischen Leistungen, dies der Punkt, wodurch sie sich von der ruhigen, gemessenen Lyrik, die in der Kirchenmusik ihren Gipfel findet, und von dem blos Theatralischen unterscheidet. — Zum Gesangsausdruck gelangen wir, so sagten wir oben, erstens durch richtiges Verständniss und Gefühl, zweitens durch umfassende Technik. Wir verstehen hierbei unter Technik nicht Dasjenige, was meist so genannt wird, eine grosse Geläufigkeit der Kehle, obschon auch diese unter Umständen dem A. dienstbar sein kann (z. B. in der *C*dur-Cantilene der Norma, nachdem die Priesterin erfahren, dass Sever der Geliebte Adalgisens ist), sondern die Entwickelung der Stimme zu einem möglichst grossen Umfange, zu den mannigfaltigsten Stärkegraden und Klangfarben, zu einer präcisen und tongerechten Aussprache, zu der Fähigkeit, die entlegensten Ton-Intervalle mit einander musikalisch geschickt zu verbinden. Die eben genannten Eigenschaften bilden den nothwendigen Bestand aller Gesangstechnik, während die Coloratur, obschon sehr wünschenswerth, mehr einem Luxus-Artikel zu vergleichen ist. Es ist nämlich klar, dass der A. sich nur dann in ganzer Freiheit entfalten kann, wenn die Stimme in Bezug auf Umfang, Kraft u. s. w. den verschiedenen möglichen Forderungen des Ausdruckes gewachsen ist. Es bleibt immer ein Uebelstand, wenn ein Sänger diesen Forderungen nicht zu genügen vermag, weil seine Stimme etwa in einer bestimmten Lage nur für *piano* oder nur für *forte* brauchbar ist, oder weil er die verschiedenen Nüancen der Klangfarbe nicht in seiner Gewalt hat. Ist das Hinderniss ein unüberwindliches, was auch bei tüchtigen Sängern in Einzelheiten häufig der Fall, so ist es freilich rathsamer, etwas vom A. preiszugeben, als ihn in unschöner Weise zur Verwirklichung zu bringen, also etwa im *forte* durch forcirte, im *piano* durch heisere und schwankende Töne; das Streben sei aber immer dahin gerichtet, die Stimme nach allen Richtungen dem A. dienstbar zu machen. Wenn die rein technischen Studien in Schwelltönen auf verschiedenen Vocalen und Aehnlichem Dem vorarbeiten, so ist auf der anderen Seite auch wiederum die natürliche Empfindung für das Richtige ein wichtiges Hülfsmittel, um die Technik zu entwickeln. Die Technik schafft dem A. die Mittel, deren er bedarf; aber auch das ausdrucksvolle Singen selbst erweckt die technischen Hilfsquellen. Eines trägt und hebt das Andere. — Der A. verwirklicht sich in sinnlicher Erscheinung. Man darf nicht glauben, dass dabei etwas Seelisches sei, was sich gar nicht materiell fassen und beschreiben, sondern nur fühlen lasse; denn er soll doch eben hörbar werden, und so muss er also auch bestehen und sich äussern in hörbaren Erscheinungen. Es sind allerdings oft, äusserlich betrachtet, ganz kleine und schwer bemerkbare Unterschiede, wodurch sich ein ausdrucksvoller Vortrag einem ausdruckleeren gegenüber kennzeichnet; aber vorhanden sind sie auch äusserlich. Eine kleine Veränderung des Tempos, eine kleine Veränderung der Klangfarbe oder Tonstärke kann mitunter Wunder bewirken. Wenn wir zunächst das Recitativ aus unserer Betrachtung ausscheiden, so haben wir es mit Tonstücken zu thun, die sich in festem Zeitmaasse bewegen. Das Zeitmaass, in dem der erste Tact erklungen, währt bis zum letzten. Wir wollen hiermit keine metronomische Genauigkeit gutheissen, die im Gesang noch weniger durchführbar wäre, als in der Instrumentalmusik, wir wollen dem Sänger auch nicht die Freiheit rauben, mitunter kleine Ritardandos oder Accelerandos sich zu gestatten, die nicht ausdrücklich vorgeschrieben sind — denn welcher Componist schreibt so ängstlich alle Kleinigkeiten im Vortrage vor? — im Ganzen aber gilt als Regel, an dem einmal gewählten Tempo nicht allzuviel zu rütteln, weil ohne diese Beschränkung die Musik halt- und charakterlos wird. Das erste Moment also, in dem der A. sich zu verwirklichen hat, ist die Wahl des Tempos; dann erst handelt es sich um die kleinen, weder allzu häufig eintretenden noch allzu auffallenden Abweichungen von dem einmal gewählten Grundzeitmaasse. In der Regel wird schon der Verlauf des Tonstückes selbst, ohne Rücksicht auf Worte und Situation, für den Musiker, der die verschiedenen Möglichkeiten sorgsam prüft, in Bezug auf die Wahl des Zeitmaasses entscheidend sein; mitunter aber kann auch der poe-

tische und dramatische Gedanke einen bestimmenden Einfluss haben. Ein ferneres, ebenfalls rhythmisches Moment besteht darin, ob die Töne einer Melodie schärfer von einander getrennt, oder legatoartig an einander gereiht, oder gar durch ein Portament in einander verschlungen werden; der Sinn der Melodie und der Worte hat darüber zu entscheiden. Nun kommt der Stärkegrad der verschiedenen Töne, dann die unendlich mannigfaltigen Nüancen der Klangfarbe, woran sich schliesslich noch die Freiheiten reihen, die auch in der Aussprache der Consonanten zu Gunsten des Ausdrucks stattfinden; mit diesen Momenten aber sind die Mittel des Ausdrucks erschöpft, und es ist durch aufmerksame Beobachtung, wie man diese Hilfsquellen verwendet, auch Demjenigen, dem die Natur die Kraft schöpferischer Inspiration versagt hat, wohl möglich, sich wenigstens ein äusseres Surrogat dafür zu schaffen. Das Wesentlichste ist, wie der Sänger den Ton der Stimme behandelt; und das Rossini zugeschriebene Wort, bei dem Sänger sei die Stimme neunundneunzig Procent, ist richtig, wenn unter Stimme die Modulationsfähigkeit der Stimme in Bezug auf Tonkraft und Klangfarbe verstanden wird; denn nur durch die Stimme drückt der Sänger Empfindungen aus. Es ist falsch, wenn man darunter den rein sinnlichen oder natürlichen Wohlklang versteht; wenigstens würde in diesem Falle die gemeine Auffassung des Gesanges über die höhere, geistige den Sieg davontragen. Bei dem genauen Studium eines Stückes wird also nach Feststellung des Tempos und der kleineren Abweichungen, die sich von demselben im Einzelnen rechtfertigen lassen dürften, zu erwägen sein, wie ein jeder einzelne Ton je nach dem musikalischen und poetischen Zusammenhange genommen und mit dem vorhergehenden und nachfolgenden verbunden werden muss; ein Studium, das allerdings über die gewöhnlichen Vorstellungen von Auffassung eines Tonstückes hinausgeht. Denn die Meisten begnügen sich, nachdem sie die Noten richtig gelernt haben, theils mit Nachahmung anderer Sänger, theils mit Festhalten der Empfindungen und Gedanken, die sie zufälligerweise dabei gehabt haben; und schon die Besseren sind es, die es verstehen, sich ganz in die poetische und musikalische Grundstimmung zu versenken und aus dieser heraus das Tonstück gleichsam neu zu schaffen, wie durch eine Art Inspiration. Es macht die eben erwähnte Art des Vortrages, die etwa an die Zeiten erinnert, wo der Sänger zugleich Musiker und Dichter war, durch die Ursprünglichkeit, die ihr eigen, den allertiefsten Eindruck; und es kann Niemand als ein wahrhaft berufener Sänger gelten, der sie nicht in sich erlebt hat. Wie aber jede Improvisation Mängel in sich hat, so auch diese. Sie hängt zu sehr von der subjectiven Stimmung des Augenblickes ab und ist leicht geneigt, über dem Ganzen die feine Ausarbeitung des Details zu versäumen. Bei weiterer künstlerischer Entwickelung wird sie sich daher zu jener oben beschriebenen Genauigkeit des Studiums vertiefen, und auf dieser ruhend, wird die begeisterungsvolle Art des Vortrages, die freilich ebenfalls nicht darüber verloren gehen darf, von um so mächtigerer Wirkung sein. Schliesslich erwähnen wir noch, dass erst beim Recitativ der Sänger wahrhaft zu zeigen vermag, wie er den Rhythmus im Dienste des Ausdruckes behandelt. Hier hat er die volle rhythmische Freiheit, die eben nur durch das Verständniss für das Sprachlich-, Musikalisch- und Poetisch-Vernünftige beschränkt wird; er muss von dieser Freiheit den ganzen möglichen Gebrauch machen. Im Gesangstudium nimmt daher das Recitativ eine ganz besondere Stelle ein; und hier zeigt es sich am deutlichsten, wieviel geistige Lebendigkeit einem Sänger verliehen ist.

Gustav Engel.

Ausfallen, auch **Ausfliehen der Cadenz** (ital.: *fuggire la cadenza*), wird mitunter, aber im Ganzen selten, für Ausweichung oder Trugschluss (s. diese Art.) gebraucht.

Ausführen (franz.: *exécuter*) heisst zunächst ein Tonstück kunstgerecht vortragen (s. Aufführung). Weiteres in dieser Beziehung sowohl, wo es sich auf die Execution (Vortrag, äussere Veranschaulichung), als auch in der anderen, wo es sich auf die Construction (Bau) eines Tonstückes bezieht, findet man unter Ausführung.

Ausführung. Wenn die fertigen Erzeugnisse der bildenden Künste aus der Hand ihres Schöpfers in einer gewissermaassen vollkommenen Gestalt hervorgehen, sodass der Beschauer zu ihrer Auffassung und zu ihrem Genusse keiner weiteren Vermitte-

lung bedarf, so ist dies in der Tonkunst anders. Hier reicht die fertige Partitur für den Genuss des Kunstwerkes keineswegs aus; so wie dieselbe ist, ist sie für die Nichtmusiker, also für den grössten Theil der geniessen Wollenden, so gut wie Hieroglyphenschrift, und ein Verständniss kann erst mit Hilfe der lebenschaffenden Kraft des Gesanges, oder der Instrumente, oder beider zusammen, durch das Gehör dem Empfindungsvermögen übermittelt werden. Hieraus ergiebt sich eine zweifache Bedeutung des Wortes A. in der Musik: 1) eine Seite der Thätigkeit des Tonschöpfers selbst an seinem Werke, insofern er die in die einzelnen Tonsätze verlegten Gedanken und Ideen nach einem sich gestellten Plane anordnet und zergliedert. Man spricht in diesem Sinne von einer guten, schlechten, mangelhaften u. s. w. A. So verstanden, entsteht die A. aus der Vereinigung der Anlage (s. d. im letzten Absatze) und der Ausarbeitung. Wenn erstere als das ordnende, so ist die letztere als das durchführende Element zu betrachten, indem sie den Bau des Ganzen bis in seine Einzelheiten hinein formfertig zu machen und bis auf die letzte Stufe der Vollendung zu führen, d. h. alle Verhältnisse in die richtige Uebereinstimmung und Abrundung zu bringen und das Ganze in der dem Inhalte angemessenen Gestalt herzustellen hat. Die A. beschäftigt sich in ihrer Totalität, kurz gesagt, mit der Darstellung eines ästhetischen Inhaltes in der sinnlich schönsten Ausdrucksweise; 2) ist die A. die Darstellung eines Tonwerkes oder Tonstückes durch die Organe des Gesanges, oder der Instrumente, oder beider vereinigt, jenachdem es die Vorschrift der Partitur erheischt. In diesem Sinne ist A. identisch mit Aufführung (s. d.), und das in jenem Artikel Gesagte gilt zum grössten Theile auch für die hierhergehörende Erklärung. Im Allgemeinen hat der Sprachgebrauch nur den Unterschied festgestellt, dass die Aufführung die Darstellung grösserer, auf die Zusammenwirkung vieler Kräfte berechneter Tonwerke, während A. diejenige Art der Darstellung ist, welche einige einzelne Personen, oder nur eine einzige in Anspruch nimmt. Eine Oper, Sinfonie u. s. w. kommt daher durch das Orchester und die Singstimmen zur Aufführung, ein Quartett, eine Sonate, ein Lied jedoch zur A., oder noch bestimmter: zum Vortrage.

Ausführungs-Signal ist der Name eines von den Regiments-Commandeuren und höheren Befehlshabern ausgehenden, mit der Trompete zu blasenden Cavalerie-Signals, das die Escadronchefs, sobald sie es vernommen haben, von den bei ihnen reitenden Trompetern nachblasen lassen. Für das norddeutsche Bundesheer lautet es vorschriftsmässig: . Dasselbe wird gewöhnlich den Aufmarsch-Signalen entsprechend hinzugefügt. †

Ausgang heisst das Nachspiel (s. d.), welches der Organist nach beendigtem Gottesdienst, während die Gemeinde die Kirche verlässt, vorträgt.

Ausgleichung der Singstimme, s. Stimmbildung.

Aushalten. Man sagt in der Musik von einem Tone, dass man denselben aushalte, wenn das Erklingen desselben in ununterbrochener Folge bewirkt wird. Ehe wir nun auf die verschiedenen Eigenheiten des A.'s eingehen, wollen wir, da nicht bei allen Tönen diese Eigenheiten in gleicher Weise ausgeführt werden können, die nur besonders in Betracht kommenden Arten der Töne näher zu ergründen suchen, und in zweiter Linie erst die Eigenheiten des A.'s der Töne bei den entsprechenden Instrumentgattungen erwägen. Nach der verschiedenen Tonerregung kann man nun zweierlei Töne unterscheiden, die in Bezug auf das A. derselben eine mehr oder weniger bedingte Anwendung dieses Ausdrucks gestatten. Die eine Art Töne, welche durch stete Erregung gebildet werden, wie die der Blas- und Streichinstrumente, gestatten ein A. des Tones, und zwar in seiner Intensität bestimmbar, jenachdem das tonerregende Mittel, der Athem oder Bogen, dem Tonerreger in ununterbrochener Folge zu Gebote steht, welchem sogenannten ausgehaltenen Tone noch immer ein vom Instrumentspieler in seiner Zeit unbestimmbarer Nachhall sich anschliesst; dieser Nachhall kann, falls er sich dem Spieler als störend in der Tonfolge zeigt, in seinem A. nur durch Dämpfung beseitigt werden. Ganz anders ist es mit der anderen Art von Tönen, nämlich den, durch plötzliche Erregung

gebildeten der gerissenen oder geschlagenen Saiten u. s. w., indem diese eigentlich nur den sogenannten Nachhall der vorigen bei dem A. in Betracht bringen, welcher durch die Kraft des Stosses, wie durch die Elasticität des tönenden Körpers in der Dauer und der Art des Forttönens unveränderlich beschränkt ist. Natürlich findet man bei Instrumenten dieser Gattung gewöhnlich eine grössere tonerregende Kraft verwandt als bei den vorigen, und es wird oft, wie bei dem Pianoforte, noch der Nachhall durch einen mit dem tönenden Körper verbundenen Resonanzboden zu verlängern gesucht, damit man überhaupt bei solchen Tönen doch von einem sogenannten A. des Tones zu sprechen vermag; während man bei Instrumenten, die im Besitze der ersteren Tonerregungsart sind, mehr den Nachhall, selbst bei den mit einem Schallkasten versehenen, ganz ausser Acht lässt, wenn man das A. ihrer Töne besonders betrachtet. — Was nun die technischen Gewandtheiten anbetrifft, die bei einem A. des Tones zu cultiviren sind, so beschränken sich dieselben bei den Instrumenten, wo der Ton durch Reissen oder Schlagen der Saiten u. s. w. hervorgebracht wird, nur darauf, dass man hauptsächlich die Dämpfung des Tones sich in richtiger Weise anzueignen sucht, falls der sogenannte Nachhall dieser Instrumente sich noch bis in eine Zeit hinein geltend macht, in welcher derselbe nicht mehr gewünscht wird. Für unser so vielfach angewandtes Pianoforte ist jedoch dies nur durch eine gewissenhafte Handhabung der vorgeschriebenen Technik zu erreichen, wenn das A. eines Tones durch dasselbe ausgeführt werden soll. Man darf z. B. die Taste des Instrumentes, welche den auszuhaltenden Ton bewirkte, nicht eher loslassen, als bis der Tonsetzer den Nachhall direct zu dämpfen bestimmt hat, da nach den akustischen Erfahrungen des Mittönens noch oft musikalische Wirkungen dadurch entstehen können, dass Saiten ungedämpft der tonlichen Einwirkung zugänglich sind, und solche akustische Wirkungen zu benutzen doch wahrscheinlich in der Absicht des Tonsetzers liegt. Eben so ist die sorgfältigste Behandlung des Pedals aus demselben Grunde jedem Pianofortespieler zu empfehlen, denn wo die Natur selbst das A. des Tones in so beschränkter Weise gestattet hat, muss man annehmen, dass der Tonsetzer auch eine besondere Wirkung beabsichtigte, indem er gerade so die Gebrauchsweise des Pedals vorschrieb. Bei den Blasinstrumenten hingegen ist beim A. des Tones den Spielern besonders geboten, dass diejenigen, welche durch ihren eigenen Athem die Töne erregen, sich besonders die sparsamste Ausgabe der Luft anzueignen suchen; eben so, dass die Spieler von Streichinstrumenten sich der rationellsten Art der Bogenführung zu befleissigen haben. Die Spieler von Instrumenten hingegen, deren Töne durch Reibung erzeugt werden, z. B. die der Franklin'schen Glasharmonica, haben nur in Bezug auf die ästhetische Gestaltung des ausgehaltenen Tones eine technische Aufgabe, welche sich jedoch fast von selbst nach der musikalischen Begabung des Spielers ergiebt. — Die Dauer eines ausgehaltenen Tones ist nun entweder eine genau bestimmte oder eine unbeschränkte. Den festgestellten Zeitwerth eines ausgehaltenen Tones drückt man durch den Werth einer Note aus, während man das unbeschränkte A. eines Tones dadurch notirt, dass man über die Note, welche unter solchen Umständen nur die Höhe des Tones anzeigt, eine Fermate (s. d.) setzt. — In neuester Zeit ist noch bei dem A. eines Tones besonders die ästhetische Ausbildung desselben eine Hauptaufgabe des Spielers, indem sie von seinem musikalischen Empfindungsvermögen Zeugniss ablegt. Da nun diese Ausbildung des Tones ganz besonders sich bei dem durch die menschliche Stimme erzeugten hervorthut, und bei den durch Instrumente ausgehaltenen Tönen nur eine Nachbildung dieser Ausbildung in durch die Mittel u. s. w. bedingtem Maasse stattfindet, so wollen wir hier das A. des Tones von einem Sänger besonders beleuchten. Selten verlangt es eine Tonschöpfung der neueren Zeit, dass der Ton blos in einer Intensität, wie er z. B. bei der Orgel nur erzeugt werden kann, sich Geltung verschafft, sondern gewöhnlich liegt es in der Absicht des Tonsetzers, dem Sänger Gelegenheit zu geben, in dem A. des Tones besonders zu zeigen, inwieweit er die Steigerungsfähigkeit und das Abschwächungsvermögen seiner Seele mit den ihm zu Gebote stehenden Mitteln in Einklang gebracht hat. Um nun diese seelischen Eigenheiten an dem A. eines Tones documentiren zu können, hat man vorzüglich drei Ausdrucksformen gepflegt. Die vorzüglichste und fast immer angewandte

ist die Repräsentation der ganzen Wesenheit in einem Tone. Man beginnt mit dem leisesten Piano des Tones, lässt denselben bis zur höchsten Kraft anschwellen und führt ihn in einer eben so langen Zeit, als man zum Anschwellen gebrauchte, zum leisesten Piano zurück, und zwar in der Weise, dass dem Hörer durchaus nicht der Eindruck sich kundgiebt, als ob Athemmangel die Dauer des Tones u. s. w. bedinge. Dies A. eines Tones soll, um es in kürzester Form auszusprechen, einer Darlegung des Lebens in seiner unmerklichen auf- und absteigenden Eigenheit durch das Gemüthsleben in dem Leben des Tones gleichen. Die zweite und dritte Art des A. sind nur Theile dieser ersten Form und zwar direct Repräsentationen der halben Wesenheit in einem Tone, indem entweder der erste Eintritt des Tones in höchster Kraft stattfindet und dann in oben beschriebener Weise derselbe nur abnimmt, oder umgekehrt, indem der Ton im leisesten Erklingen erscheint und zur höchsten Kraft progressiv emporsteigt. Diesem A. des Tones analog werden nun auch die Instrumentisten verpflichtet sein, jenachdem es die Mittel ihrer Tonwerkzeuge gestatten, die bestmögliche Art beim A. eines Tones instrumental zu gestalten. 0.

Aushaltungszeichen, synonym mit Fermate (s. d.).

Aushauchen oder **Hauchen** ist gleichbedeutend mit Aspiriren (s. d.).

Auslassen, Auslassung ist das durch die Stimmenführung oder durch den Wohlklang gebotene Wegbleiben eines oder mehrerer zur Harmonie gehörigen Töne oder Intervalle eines Accordes. Unter allen Umständen dürfen jedoch nicht die zur Charakterisirung einer Harmonie nothwendigen Töne ausfallen, also beim Dreiklang nicht Grundton und Terz, welche zusammen für die Bestimmung des Tongeschlechtes wesentlich sind, beim Septimen- und verminderten Septimenaccord nicht Grundton und Septime, beim Nonenaccord nicht Grundton und None u. s. w. Ein ausgelassener Ton kann übrigens leicht und stellenweise wirksam durch das sogenannte Nachschlagen (s. d.) wieder in die Harmonie eingeführt werden.

Auslöser nennt man einen Bestandtheil der neueren Pianofortemechanik, welcher in der Mitte des 18. Jahrhunderts in der sogenannten deutschen Mechanik seine erste Anwendung fand, wahrscheinlich von dem Instrumentenbauer J. A. Stein zu Augsburg erfunden wurde und im Laufe der Zeit manche Wandlungen in der Form wie selbst in der Benennung erlebt hat. Derselbe war in seiner ursprünglichen Form ein Holzstäbchen, das gewöhnlich durch einen an dasselbe geleimten Pergamentstreifen mit dem festen Theile des Pianofortes hinter dem Ende einer Taste verbunden wurde, und eine Feder, die durch eine oberhalb an dem Stäbchen angebrachte Oese ging, gegen einen vor dem A. befindlichen festen Körper drängte. Den oberen Theil dieses Holzstäbchens bildet eine rechtwinklich von demselben knieförmig sich abzweigende Verlängerung, die wir den Auslöserkopf nennen wollen. Dieser Auslöserkopf ist derjenige Theil des A.'s, mit welchem derselbe in die Mechanik des Pianofortes thätig eingreift. Bei der sogenannten deutschen Mechanik ist die rechtwinklich von dem Stäbchen abgehende und über das hintere Ende des Hammers fassende Fläche des Auslöserkopfes derjenige Theil des A.'s, auf dessen flächliche Bildung, wie auf dessen Verhältniss zum hinteren Ende des Hammers (das an der unter der Fläche des A.'s sich befindenden Stelle eben so gerade begrenzt ist wie dieser) man besonders die Aufmerksamkeit richten muss. Die Weite, in welcher beim Gebrauche einer deutschen Mechanik beide Parallelflächen, die des A.'s und des Hammerendes, übereinandergreifen, wie die Art, in der die Reibung zwischen diesen beiden Flächen moderirt ist, bilden die beachtenswerthesten Formpositionen bei der Thätigkeit des A.'s, die in zweiter Linie durch die Feder und den Pergamentstreifen bedingt werden. Dieser Gestaltung des A.'s gleich ist diejenige, welche derselbe bei den Instrumenten hat, wo der Anschlag von Oben bewirkt wird, nur dass seine Stellung in der Mechanik eine gerade umgekehrte ist. — In der wahrscheinlich durch die Bemühungen Christofali's und Silbermann's erfundenen und seit 1764 unter dem Namen der englischen Mechanik bekannten Einrichtung der inneren Pianofortetheile hat der A. zwar im Wesentlichen dieselbe Gestalt behalten, doch befindet er sich unmittelbar auf dem hinteren Ende der Taste angebracht. Die Feder an diesem A. zieht bei dieser Mechanik denselben nach sich gegen eine stellbare Metallschraube; als in die Mecha-

nik eingreifender Theil desselben ist hier nur die obere flächliche Abgrenzung des A.'s bemerkenswerth. Mit dieser oberen Fläche stösst der A. gegen den an einer festen Leiste angebrachten leicht beweglichen Hammer, und zwar indem er auf eine Parallelfläche am hinteren Ende desselben wirkt, wesshalb man ihn auch in dieser und ähnlichen Mechaniken den Stösser nennt. Auch hier ist die Art, in der die Reibung moderirt ist, und das Verhältniss, in das beide Parallelflächen zu einander gebracht sind, für den Anschlag des Hammers von der grössten Wichtigkeit. Aehnlich dieser eben beschriebenen Form des A.'s, Stösser genannt, in der sogenannten englischen Mechanik ist auch die desselben bei den Pianinos. Bei der Epoche gemacht habenden Verbesserung der Mechanik des Pianofortes, der sogenannten Erard'schen, 1823, erhielt der A., auch hier Stösser genannt, wieder eine andere Form, und zwar eine besonders den Vorzug dieser Mechanik bestimmende und wesentliche, indem durch diese Form besonders die Stärke des Tones moderirt und in der Mechanik des Pianofortes das sogenannte *double échappement* geschaffen werden konnte, wodurch die Kunst des Pianofortebaues ihrer Vollkommenheit bedeutend näher gerückt wurde. Der A. hat in dieser Mechanik die Form des vorher beschriebenen Stössers und ist auf einem Hebel, der sich auf der Taste befindet, befestigt. In halber Höhe des Stössers ungefähr befindet sich eine an dem Holzstäbchen vorspringende Fläche, auf die ein senkrecht auf die Taste gestellter Schenkel, den Stösser gegen das hintere Hammerende treibend, wirkt. Die durch die Polsterungen bedingte Reibung, wie das Verhältniss der oberen Schenkelfläche zu der des sogenannten Stössers und die aus diesen Bedingungen entstehende Art der Auslösung (s. d.) bestimmen die Mächtigkeit des Anschlages und die Beschaffenheit des Tones bei einem Pianoforte; von dem Stösserkopf hingegen, der Polsterung desselben und dessen directen Verbindung mit der Taste hängt jedoch hauptsächlich die Vorzüglichkeit des *double échappement* ab. Die einfachste und beste Form verliehen Southwell, ein Arbeiter Broadwood's, und nach ihm Biber in München dem sogenannten Stösser oder A., indem sie demselben wieder die einfache Gestalt eines Holzstäbchens gaben, das an einem Federchen ein elastisch schwebendes Polsterchen auf der schiefen Fläche des Stösserkopfes trug. Diese Einrichtung vereinigt alle bisher erreichten Vorzüge des A.'s oder sogenannten Stössers, indem sie es ermöglicht, dass der Hammer eines Pianofortes in jeder Höhe seiner Bewegung aufgefangen und die Repetition des Tones leicht und nie versagend ausgeführt werden kann. C. B.

Auslösung nennt man bei der Mechanik des Pianofortes eine Einrichtung, die einen präcisen Anschlag des Hammers gegen die Saiten bewirkt, nach welchem der Hammer sofort von der Saite zurücktritt, selbst wenn man noch längere Zeit die Taste niedergedrückt hält. Dies wird überhaupt durch eine Trennung des Hammers von der bewegend wirkenden Kraft, die durch den Widerstand des sogenannten Auslösers (s. d.) erzeugt wird, ausgeführt, und zwar stets in der Weise, dass sich der Zusammenhang zwischen dem durch seinen Widerstand die Kraft erzeugenden Auslöser und dem Hammerende aufhebt, wenn die Kraftwirkung ausgeführt worden ist; die Flächen des Auslösers und des Hammerendes lösen sich dann aus dem Verhältniss, welches sie im Zustande der Ruhe und Thätigkeit zu einander hatten. Bei den verschiedenen Mechaniken geschieht dies nun zwar in verschiedener Weise, doch stets wird es durch die Auslösung zweier in directer Beziehung zu einander stehender Theile der Mechanik bewirkt. Näheres hierüber ergiebt der Artikel Auslöser. Wie man aus jenem Artikel ersieht, ist eine gute A. zu schaffen für den Pianofortebauer von der grössten Wichtigkeit; leider hängt aber auch der Vorzug, dieselbe gut schaffen zu können, nicht allein von dem Kennen der äusseren Form allein ab, sondern sie wird oft durch kleine Einrichtungen in ihrem Werthe erst besonders schätzbar, die nur durch die Praxis überliefert werden können. C. B.

Auspitz-Kolar, Augusta, Pianofortevirtuosin, geboren im J. 1843 in Prag, ist die Tochter des geistreichen böhmischen Schauspielers und dramatischen Dichters Jos. Georg Kolar und der Schauspielerin Anna Kolar. Die kleine Augusta verrieth im frühesten Kindesalter bedeutende Anlagen zur Musik, die auch von dem jetzigen Operncomponisten Friedrich Smetana gepflegt wurden. Als Smetana Prag

verliess, um in Gothenburg musikalisch zu wirken, übergaben die sorgsamen Eltern das Kind dem renommirten Prager Musikbildungsinstitute des trefflichen Pädagogen Jos. Proksch, unter dessen Leitung sie enorme Fortschritte in technischer Fertigkeit des Klavierspiels, so wie in der Auffassung und im Geschmack machte; ja Proksch gewann sie so lieb, dass er sie seine »musikalische Tochter« nannte. Auf sein eindringliches Zureden begab sich Augusta K. in Begleitung ihrer Mutter im J. 1862 nach Paris, um bei der berühmten Pianofortevirtuosin und Landsmännin Frau Clauss-Szarvady den letzten Schliff zu erhalten. Sie trat dort in mehreren Conzerten auf und errang den glänzendsten Erfolg. Nachdem sie im J. 1865 mehrmals in Prag conzertirt hatte, reiste sie nach Wien, wo sie durch ihr geistvolles Spiel Sensation erregte. Sie versuchte sich auch in der Composition, schrieb ein *Scherzo fantastique*, Waldbilder, Etüden und Lieder, die bei Senff in Leipzig erschienen und viel Originalität und Formgewandtheit verrathen. Am 16. Juli 1865 verheirathete sie sich in Wien mit dem Dr. med. Heinrich Auspitz und unternahm im Juli 1869 eine Conzertreise nach London, wo sie ungemein gefiel. Frau A.-K. ist nach der Schumann und Mary Krebs eine der genialsten Pianistinnen der Jetztzeit; ihr Vortrag ist eben so gefühl- als geistvoll, ihr Ton schön und ihre technische Fertigkeit ausserordentlich.

M—s.

Ausrücken ist die deutsche Benennung des unter Alarm näher beschriebenen Signals.

Ausschmücken, Ausschmückung sind die Bezeichnungen für die zufälligen, nicht unbedingt wesentlichen Schönheiten und Zierrathen, namentlich in Passagenwerk und Figuren, mit denen ein Tonstück bereichert erscheint. Beim Vortrage bedeuten diese Ausdrücke die passende und geschmackvolle Verwendung willkürlicher Verzierungen.

Ausschreiben bezeichnet verschiedene Manipulationen, welche mit einem Originale vorgenommen werden: 1) das Abschreiben der Stimmen einer Partitur, jede selbstständig für sich bestehend, auf einzelne Blätter, sodass das betreffende Tonstück ausgeführt werden kann; 2) das Aussetzen der Bassbezifferung oder das Aufschreiben der durch diese bezeichneten Harmonietöne in das Liniensystem unter den bereits vorhandenen Melodien- und über den bezifferten Basston. Der Vollständigkeit wegen dürfen wir auch die naivere Bedeutung nicht übergehen, welche der Sprachgebrauch mit diesem Worte verbunden hat; nämlich 3) zur Bezeichnung eines Tonsetzers, welcher nichts seinen früheren Werken Gleichstehendes mehr hervorbringt; man sagt von ihm, er habe sich ausgeschrieben; 4) das Begehen von Plagiaten (s. d.) von Seiten der Tonkünstler und Schriftsteller ohne Angabe der Originalquelle, aus welcher der betreffende Gedanke oder die Stelle entlehnt ist. Euphemistisch für gestohlen, oder abgeschrieben, bezeichnet man dieses verurtheilungswerthe Verfahren eines Plagiators mit den Worten: er habe Den oder Jenen ausgeschrieben.

Ausschreien der Stimme ist die jedenfalls eigenthümliche und nicht recht correcte Bezeichnung für das fleissige Ueben des Stimmorganes, um dasselbe biegsam, wohlklingend und kräftig zu machen und etwa anhaftende Herbheit und Sprödigkeit zu beseitigen. Man hat dabei an kein gewöhnliches Schreien oder Ueberschreien der Stimme zu denken, welches die gerade entgegengesetzte Wirkung zuwege bringen würde. S. übrigens auch Stimmbildung.

Aussetzen, s. Ausschreiben 1) und 2).

Aussingen bezeichnet bei der menschlichen Stimme Dasselbe, was bei den Instrumenten Ausspielen bedeutet. Eine ausgesungene Stimme ist jedoch eine solche Singstimme, deren Metall durch nicht naturgemässe oder durch langjährige Verwendung verloren gegangen ist.

Ausspielen. Diese infinitive Verbalform findet in der musikalischen Nomenclatur nur eine falsche Anwendung, und zwar in dem Falle, wo man durch kunstgemässe Behandlung eines Instrumentes demselben die nothwendige leichte und gleiche Angabe der Töne anzueignen sucht oder die unschöne Tonfarbe zu rauben beabsichtigt. Hierbei ist der Ausdruck »Einspielen« (s. d.) der richtige; man sagt somit wohl, dass z. B. ein Klavierspieler einen Flügel einspiele, jedoch nicht, dass er denselben aus-

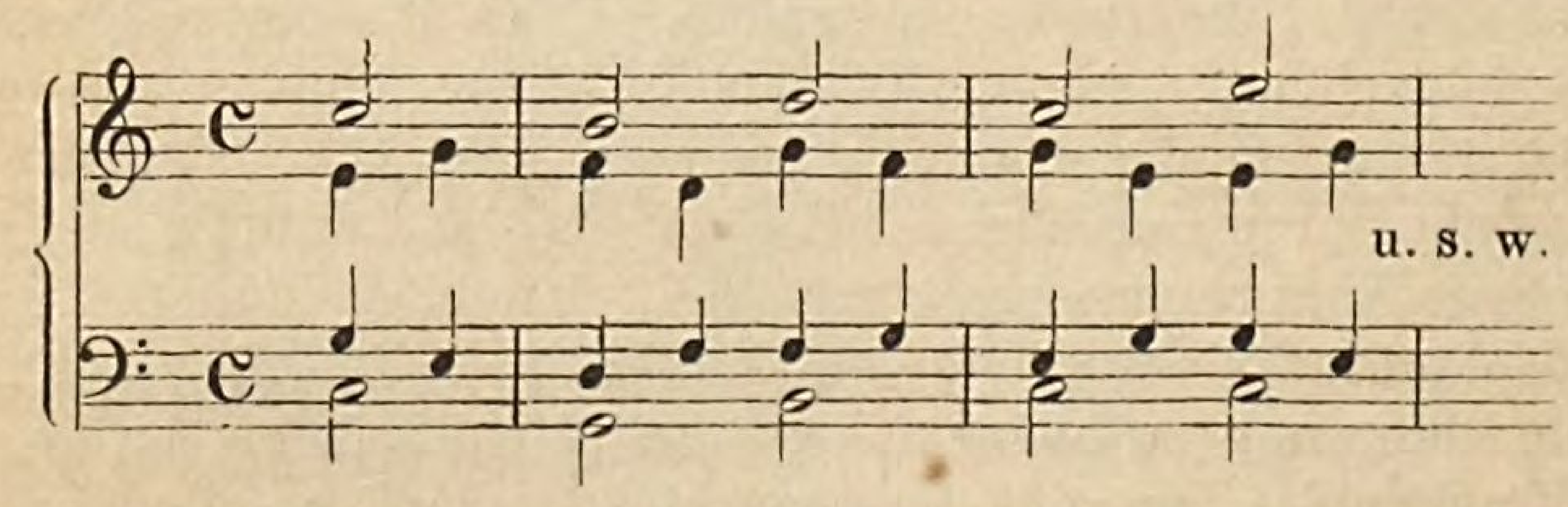
spiele u. s. w. — Dieses Zeitwort wird nur in der Participialform der Vergangenheit »ausgespielt« in correcter Weise in Bezug auf die mechanische Beschaffenheit von Instrumenten gebraucht, und zwar, wenn deren Mechanismus durch zu häufige und zu lange Benutzung in seiner normalen Güte gelitten hat. In diesem Sinne spricht man z. B. von einem ausgespielten Piano, wenn u. A. das Hammerwerk desselben sich nicht mehr überall regelrecht auslöst (s. d.) u. s. w. und diesen Fehler durch langen Gebrauch erhalten hat; von einer Clarinette, wenn die Klappen vom langen Spielen derselben schon so defect geworden sind, dass sie die Tonlöcher nicht mehr scharf decken u. s. w.; von einer Flöte, wenn die Tonlöcher schon ausgegriffen sind, und dergleichen mehr. 0.

Aussprache. Wenn das Wesen des Gesanges im musikalischen Ausdruck der Rede liegt, so ist klar, dass ein vollkommener Gesang ohne eine vollkommene Behandlung der Sprache, ohne jene Durchsichtigkeit, die aus dem Tone heraus zugleich das Wort mit Bestimmtheit an das Ohr des Hörers gelangen lässt, nicht bestehen kann. Es ist aber leicht zu erkennen, dass die blosse Deutlichkeit der A. für sich allein nicht ausreichend ist. Schon in der gesprochenen Rede giebt es eine unschöne Deutlichkeit, die alle Sylben und die wesentlichen Elemente derselben, die Vocale, so auf die Spitze treibt, dass die Harmonie des Ganzen darüber verloren geht. Als ein allgemein bekanntes Beispiel für die unschöne Deutlichkeit im Gesange kann der Coupletgesang, wie er in Vaudevilles und Possen üblich ist, gelten, bei welchem dem Hörer zwar jedes Wort zum Verständniss gebracht wird, aber auf Kosten der Tonschönheit. Den Gegensatz dazu bildet jene Gesangsweise, die in schönen Tönen schwelgt, aber darüber die Verschiedenheiten der Vocale und die den rein musikalischen Ton allerdings stets unterbrechende Consonantenbildung vernachlässigt. In der idealen Gesangskunst müssen auch die weniger günstigen Vocale, also namentlich I und U, zu ihrem Rechte kommen, aber so, dass dabei von der Tonschönheit möglichst wenig aufgegeben wird, während die Consonanten in der scharfen Bestimmtheit, die jedem einzelnen von ihnen eigenthümlich, hervorzubringen sind. Die Sprache soll im Gesange zu musikalischer Erscheinung kommen und desshalb genügt die blosse Deutlichkeit nicht; aber andererseits soll es auch die Sprache sein, die zu musikalischer Erscheinung kommt; desshalb genügt die blosse Tonschönheit nicht. Alle Tonbildungslehre hat daher vom ersten Augenblick an auf die Durchdringung dieser beiden Elemente hinzuarbeiten; und da die menschliche Stimme gar nicht die Fähigkeit besitzt, einen Ton ohne gleichzeitigen Sprachlaut hervorzubringen (bei geöffnetem Munde erscheint irgend ein, wenn auch noch so unreiner Vocal, bei geschlossenem Munde der Consonant *M*), so ist schon dadurch angezeigt, dass das Studium der Vocale sofort beim ersten Unterricht zu beginnen hat. — So unbedingt aber die eben aufgestellte Forderung auch festzuhalten ist, es ist aus physikalischen Gründen unmöglich, dass ihr vollkommen Genüge geschehe. Schon die Gesangserfahrung hat es zu allen Zeiten und an allen Orten gezeigt, dass nicht alle Vocale auf jedem Tone der Scala gleich gut ansprechen; insbesondere hat man in der höheren Tonlage den Sängern und wieder vorzugsweise den Sopranistinnen eine weniger strenge Praxis hinsichts der Vocalisation gern gestattet, oder man ist bemüht gewesen, in der Unterlegung des Textes unter die Noten die für den Klang günstigsten Vocale herauszufinden. Helmholtz hat die Gesetze, nach denen sich Vocale mit Klängen von musikalisch bestimmter Tonhöhe verbinden, zuerst ergründet und die Ursache nachgewiesen, warum es nicht möglich ist, im Gesange auf jedem Tone der Scala jeden Vocal mit gleicher Bestimmtheit und Leichtigkeit hervorzubringen; unter dem Artikel Vocal wird das Nähere hierüber mitgetheilt werden. Auch für die Consonanten gelten im Gesange ähnliche Einschränkungen, in Bezug auf welche wir auf den Artikel Consonanten verweisen. Es bleibt also in der Gesangskunst ein Problem zu lösen, das nicht vollkommen lösbar ist. Es hängt dies damit zusammen, dass es sich in der Vocalmusik um die Verschmelzung zweier verschiedenen Künste handelt, der Poesie und der Musik, die sich wohl theilweise, aber nicht unbedingt mit einander vereinigen lassen. In ähnlicher Weise würde sich zeigen lassen, dass auch in der Composition Melodie und Declamation sich gegenseitig oft genug hemmen und dass der Componist genöthigt ist, das Eine oder das Andere

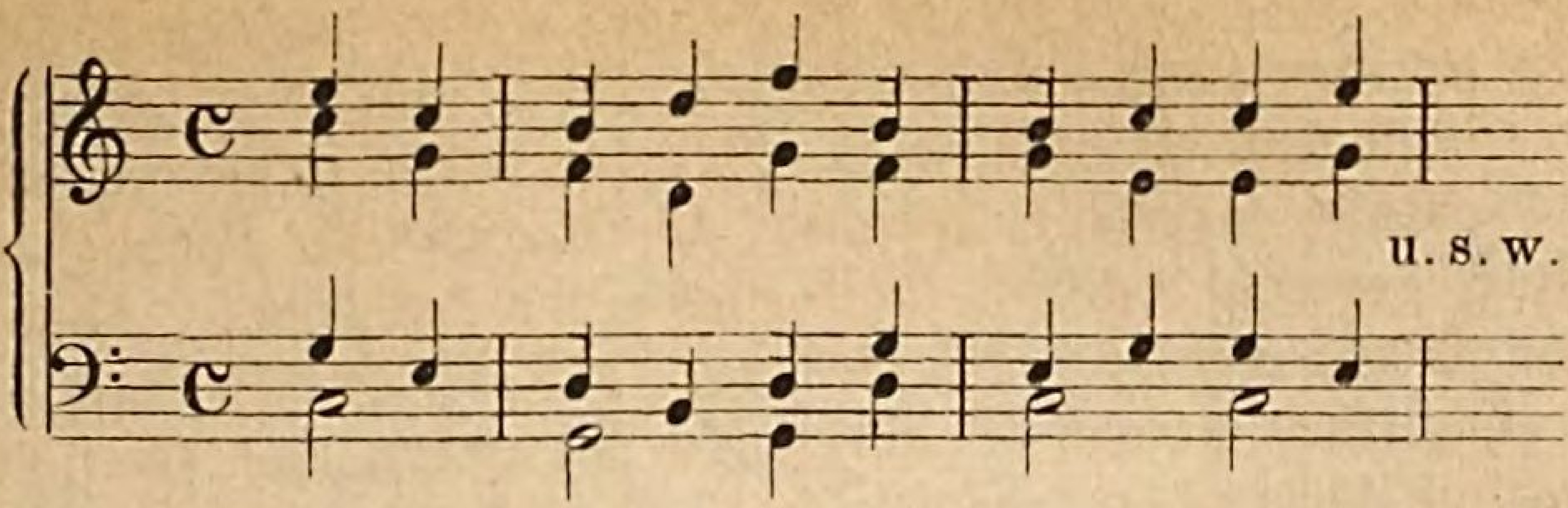
aufzugeben, oder dass der musikalische Formsinn des Musikers mit dem allzu mannigfaltigen Inhalte der Textworte in Conflict geräth. Diese Erfahrungen sind es denn auch, welche Musiker und Dichter nicht selten bestimmt haben, die Vereinigung beider Künste zur Vocalmusik als ein verunglücktes Experiment zu betrachten und nun von den getrennten Gattungen, der reinen Instrumentalmusik und der reinen Dichtkunst, Etwas zu halten. Sie würden dann Recht haben, wenn diese reinen Gattungen vollkommen widerspruchslos wären; das sind sie aber ebenfalls nicht (s. Philosophie der Kunst), die Widersprüche liegen nur an anderen Stellen. Hier heben wir nur noch den interessanten Umstand hervor, dass auch das ausführende Organ der Vocalmusik, die menschliche Stimme, die durch den Begriff der Sache ihm zufallende Aufgabe eben so wenig unbedingt zu lösen vermag, als der Musiker die Vereinigung von Text und Musik unter allen Verhältnissen in absolut zufriedenstellender Weise hervorbringen kann. — Den meisten Sängern indess, die undeutlich aussprechen oder die Tonschönheit der Deutlichkeit zu Liebe aufgeben, würde das eben Gesagte kaum zur Entschuldigung gereichen. Denn so enge sind die Grenzen, innerhalb derer sich Ton und Wort verbinden lassen, keineswegs, als es nach der Durchschnittserfahrung, die man hierüber an Sängern macht, scheinen könnte. In der Regel wird dies Studium viel zu nachlässig betrieben, als dass das wirklich Erreichbare erreicht würde. Der Sänger soll sich nur hüten, das Unmögliche zu versuchen; aber das Gebiet des Möglichen ist ein sehr weites. Als besondere Hilfsmittel, um die Verbindung der Vocale mit gesungenen Tönen zu erleichtern, heben wir noch zwei hervor. Erstens: jeder Vocal hat eine Anzahl erlaubter Schattirungen, innerhalb deren der Sänger je nach der Tonhöhe, auf welche der Vocal trifft, der beabsichtigten Klangstärke und Klangfarbe auszuwählen das Recht hat. Zweitens: wenn bei einem länger gehaltenen Ton der Vocal im ersten Moment, wo es noch nicht auf Tonstärke ankommt, bestimmt ergriffen wird, so kann man bei längerem Verweilen und kräftigerem Anschwellen des Tones recht wohl in eine für die Dauer und Stärke des Tones günstigere Färbung desselben Vocals übergehen (vorausgesetzt, dass dieselbe nicht allzu weit abweicht); denn das Wort sucht der Hörer im ersten Moment zu erhaschen, und die Täuschung, wenn sie geschickt ausgeführt wird, bleibt ihm unbemerkt. — Sehr bestimmt ist von einer undeutlichen A. eine nicht in die Ferne tragende zu unterscheiden. Es kommt oft genug vor, dass man von Sängern im kleinen Raum und in unmittelbarer Nähe jedes Wort versteht, während im grossen Raum ihre Stimme zwar kräftig genug ist, die Worte aber bis zur Unkenntlichkeit verschwinden. In diesem Falle sind entweder die Consonanten und Vocale, namentlich die ersteren, nicht kräftig genug; oder der Ton der Stimme ist zu stark, sodass er die Sprachlaute verdeckt; oder die Begleitung ist zu stark; oder endlich es sind akustische Hindernisse vorhanden. Was den ersten Punkt betrifft, so citiren wir eine lehrreiche Stelle aus Helmholtz's »Tonempfindungen« (erste Auflage, S. 118). »Bei der menschlichen Stimme verlieren sich in der Entfernung zuerst die Consonanten, welche durch Geräusche charakterisirt sind, während *m*, *n* und die Vocale noch in grosser Entfernung erkennbar sind. *M* und *n* sind den Vocalen dadurch ähnlich gebildet, dass in keinem Theil der Mundhöhle ein Luftgeräusch gebildet wird, diese vielmehr vollkommen geschlossen ist, und der Stimmton durch die Nase entweicht. Der Mund bildet nur eine Resonanzhöhle, die den Klang verändert. Bei recht stillem Wetter ist es interessant, von hohen Bergen herab die Stimmen der Menschen aus der Ebene zu belauschen. Worte sind dann nicht mehr erkennbar, oder höchstens solche, welche aus *m*, *n* und blossen Vocalen zusammengesetzt sind, wie Mama, Nein. Aber die in den gesprochenen Worten enthaltenen Vocale unterscheidet man leicht und deutlich. Sie folgen sich in seltsamem Wechsel und wunderlich erscheinenden Tonfällen, weil man sie nicht mehr zu Worten und Sätzen zu verbinden weiss.« In dem Artikel Consonanten wird Specielleres über die Stärke der verschiedenen Consonanten gesagt werden. Im Allgemeinen ist festzuhalten, dass es beim Gesang vorzugsweise der scharfen Bestimmtheit in der Hervorbringung jedes Sprachlautes bedarf; denn einzelne Sprachlaute sind gerade durch ihre Schwäche charakterisirt; und insofern die Consonanten einen gewissen Spielraum in Bezug auf

Stärke und Schwäche lassen, ist dieser Spielraum wieder zu Gunsten des Ausdruckes zu benutzen. Es ist also auch damit nicht abgethan, dass sich der Sänger bemüht, im grossen Raume dem Consonanten einen möglichst hohen Grad von Stärke zu geben; denn dies kann ebenfalls ein Fehler werden, theils gegen die Richtigkeit (wenn z. B. aus einem *W* ein *V* gemacht würde), theils gegen den Ausdruck. Allzu grosse Räume eignen sich schon darum nicht für den Gesang, weil die Deutlichkeit der A. in ihnen verloren geht; ausserdem macht die physische Begabung und zwar vornehmlich die Athemkraft, über die Jemand zu verfügen hat, einen Unterschied für die grössere und geringere Fähigkeit, die Consonanten weithin vernehmbar zu machen. Dass der Ton der Stimme selbst mitunter zu stark sein kann, um den Sprachlaut noch deutlich erkennen zu lassen, ist bei Rednern zu bemerken, die nicht selten am besten verstanden werden, wenn sie leise oder mit gemässigter Kraft sprechen; da aber beim Gesang die Kraft, mit welcher die Töne hervorzubringen sind, im Wesentlichen von dem musikalischen und poetischen Sinn, d. h. von dem Ausdrucksbedürfniss, abhängt, so kann man dem Sänger nicht vorschreiben, er solle der Worte wegen fortdauernd die Kraft der Stimme mässigen. Aehnlich ist hinsichts der Begleitung zu urtheilen. Gewiss ist eine starke Orchester- und selbst Klavierbegleitung im Stande, die A. des Sängers mitunter zu übertönen, da ja selbst die Stimme desselben für Momente durch das Orchester verdeckt wird. Wenn aber der ganze geistige Zusammenhang eine starke Instrumentirung verlangt, so ist der Componist ebenfalls in seinem Recht gewesen, der einen Augenblick den Sänger in den Hintergrund treten liess. Wir sehen also, wie überall auf diesem Gebiet entgegengesetzte Ansprüche sich kreuzen und wie bald hier, bald dort Etwas aufgeopfert werden muss, um ein Ganzes herzustellen, das möglichst vollkommen ist. Was endlich die Akustik betrifft, so erinnern wir vor Allem an grosse Dome, in denen der Nachhall so stark ist, dass das Verstehen der Worte zu einer Unmöglichkeit wird. Dieser Mangel ist indess zu beseitigen; denn es ist nicht nothwendig, in Räumen, die solche Akustik besitzen, musikalische Aufführungen zu veranstalten. — Es wird nach dem Gesagten immer wünschenswerth bleiben, dass der Zuhörer den Text des Gesungenen in Händen habe: Damit wird dem Sänger seine Aufgabe nicht erleichtert, denn jeder Fehler gegen die A. verletzt den Hörer um so mehr, je schärfer er ihn zu controliren im Stande ist. Der Sänger kann dann seine Aufgabe darauf beschränken, richtig und schön auszusprechen, während er sich anderenfalls um eine übertriebene Deutlichkeit, welche die Tonschönheit, den Ausdruck, ja unter Umständen selbst die Richtigkeit der Sprachlaute beeinträchtigt, zu bemühen genöthigt ist. G. E.

Austauschung der Intervalle nennt man, wenn die Mittelstimmen in einem Accorde ihre Stellung oder Lage gegenseitig verändern, z. B.:



Obwohl man mit dieser Erklärung vollkommen ausreicht, sind doch die älteren Theoretiker auf die weitläufigsten und spitzfindigsten Theorien mit dem Worte A. gelangt, und noch in der musikalischen Zeitschrift »Cäcilia« Bd. 14, S. 77 u. folg. befindet sich über diesen Gegenstand eine umfassende und weitschichtige Abhandlung. Die gleichzeitige Vertauschung der Oberstimme und der Mittelstimme, welche man bisweilen auch A. nennt, verdient übrigens diese Bezeichnung desshalb nicht, weil neben der Vertauschung der inneren harmonischen Factoren ja gleichzeitig eine Veränderung in melodischer Hinsicht vorgegangen ist und dadurch an und für sich schon völlig getrennte Accorde entstanden sind, also:



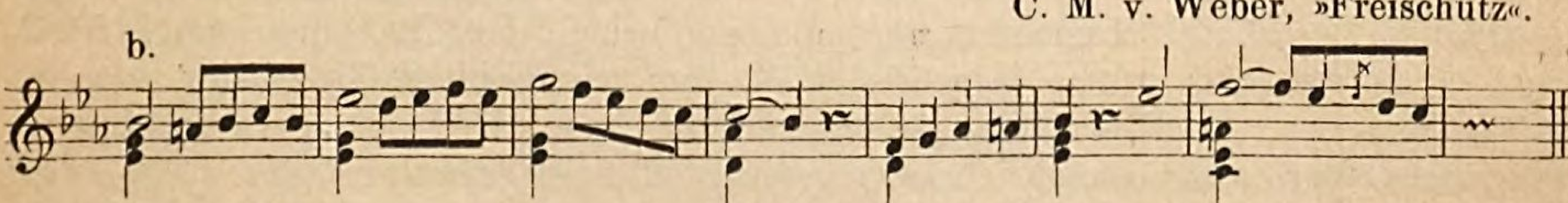
Ausweichung, ausweichende Modulation, Transition (auch Uebergang) genannt. Unter den neueren Theoretikern ist dieser Ausdruck in verschiedenem Sinne in Anwendung. S. W. Dehn und Andere, — so z. B. auch J. C. Lobe und E. F. Richter, — verstehen unter A. oder ausweichender Modulation überhaupt »die Bewegung aus einer Tonart heraus« oder — da ihnen die Tonartleiter (s. d.) als die Grundlage aller Musik, oder doch als der Inbegriff des Tonartwesens (s. Tonart) erscheint, — »den Eintritt irgend eines Accordes, dessen Töne nicht alle in der Tonleiter der betreffenden Tonart vorkommen«. A. B. Marx unterscheidet die A., d. h. »den gelegentlichen, nicht weiter wichtigen Austritt aus einer Tonart in eine andere«, von dem Uebergange, d. i. »ein Eintritt in eine neue Tonart mit der Absicht, in der fremden Tonart längere Zeit verweilen, sie zur Darstellung ganzer Sätze benutzen zu wollen«. Er findet bei *a* in folgendem Beispiele Ausweichungen,

W. A. Mozart, »Don Juan«.



während er den Eintritt des *Es* dur-Satzes (*b*)

C. M. v. Weber, »Freischütz«.



im *Allegro* (*C*-moll) der Freischütz-Ouvertüre einen Uebergang nennt. A. und Uebergang sind ihm nur »in dem Zwecke verschieden, den man bei der Modulation im Auge hat«. »In der Form — darin, dass eine Tonart oder der Inhalt einer Tonart mit einer anderen Tonart oder deren Inhalt (z. B. mit Accorden aus derselben) vertauscht wird, — und so auch in den Mitteln, wie man sich von der einen Tonart in die andere begiebt«, hält Marx beide Begriffe für nicht unterschieden. — Die früher genannten Theoretiker erkennen den Unterschied des Zweckes auch, gebrauchen zu seiner Bezeichnung aber die Ausdrücke »vorübergehende« und »wirkliche« A. oder Modulation. M. Hauptmann und H. Helmholtz verwenden das Wort A. gar nicht, oder doch nur synonym mit Modulation und Uebergang. — Eingehenderes über das Sachliche ist in dem Artikel Modulation zu finden. Otto Tiersch.

Auszierung, identisch mit Ausschmückung (s. d.).

Authentisch. Dieser Ausdruck, welcher das »Urkundliche«, »Urschriftliche« und somit auch das »Ursprüngliche« bezeichnet, wird in der Lehre von den Kirchen-Ton-

arten zur näheren Bezeichnung der Modi angewendet. Ein Modus hiess authentisch (*Modus authentus* oder *contentus*), wenn seiner Gestalt die harmonische Theilung der Octave zu Grunde lag, d. h. wenn sich die Quinte unterhalb der Quarte befand. z. B. in dieser Form: *C-G-c*, oder *A-e-a*, oder *d-a-d'*, zum Unterschiede von dem *Modus remissus* oder *plagalis*, dessen Gestalt auf der arithmetischen Theilung der Octave basirte, d. h. wo die Quarte unterhalb der Quinte im Umfange der Octave lag, z. B. *G-c-g*, oder *e-a-e'*, oder *a-d'-a'*. Die Begriffe authentisch und plagal hängen so eng mit den Kirchen-Tonarten und Tonschlüssen zusammen, dass sie bei der ausführlichen Entwickelung dieser Gegenstände mit in genaueren Betracht gezogen werden müssen. Als Beispiele sollen dann auch die Kirchenlieder und Compositionen aus dem Gebiete der Figuralmusik behufs klarer Einsicht angezogen werden (s. Kirchen-Tonarten und -Tonschlüsse); denn was in dieser Hinsicht die früheren Lexica mitgetheilt haben, ist unzureichend und theilweise unrichtig. O. P.

Automaten (a. d. Griech.), von selbst Etwas verrichtend, nennt man mechanische Kunstwerke, welche, durch verborgene Federkraft oder Gewichte getrieben, einige Zeit hindurch sich von selbst zu bewegen scheinen und gewisse Thätigkeiten verrichten. Man hat es mit glücklichem Erfolge auch unternommen, diesen Kunstwerken die Gestalt von Thieren und Menschen zu geben, welche, durch den unsichtbaren Mechanismus in Thätigkeit gesetzt, mehr oder weniger täuschend verschiedene Verrichtungen nachahmen. Mit besonderer Vorliebe hat man, seit dem 15. Jahrhundert bereits, diese Nachahmungen mit musikalischen Thätigkeiten verbunden, und so findet man im Laufe der Zeit eine ganze Reihe von singenden Vögeln und Menschen, Instrumente spielenden Figuren u. s. w. In der Fabrikation von A. haben sich die Mechaniker Vaucanson, Singmaier, Mälzl, Kaufmann und die Schweizer Droz durch sinnreiche Erfindungen ausgezeichnet, doch scheint in neuester Zeit das Interesse für derartige Kunstbildungen geschwunden zu sein.

Auvergne, Antoine **d'**, wurde am 4. October 1713 zu Clermont geboren, wo sein Vater erster Violinist im Orchester war. Trotz aller häuslichen musikalischen Einwirkungen konnte er erst in seinem 16. Lebensjahre dazu gebracht werden, sich ernstlich mit der Tonkunst zu beschäftigen, allein seitdem machte er auch bewunderns-werthe Fortschritte. Bereits zehn Jahre später, im J. 1739, ging er nach Paris, wo er als Violinist bei der Kammermusik des Königs und im Orchester der Grossen Oper Anstellung fand. Seit 1752, wo er ein Ballet »*Les amours de Tempé*« schrieb, wandte er sich der dramatischen Musik zu und schrieb hierauf an 20 Opern, von denen »*Les Troqueurs*« weit und breit bekannt wurden, aber auch Violin- und Kirchencompositionen, Sinfonien u. s. w. Im J. 1770 wurde er zum musikalischen Director der Grossen Oper und der *Concerts spirituels* ernannt, ja, er stieg späterhin bis zum Surintendanten der königl. Kammermusik empor und erhielt den Titel eines königl. Kammercomponisten. Die grosse französische Revolution degradirte ihn wieder zum einfachen Bürger, und damit nicht genug, gerieth er auf die Liste der Verdächtigen, wesshalb er Paris verliess und sich nach Lyon wandte, wo er am 12. Febr. 1797 starb.

Auverjat, Jean **l'**, in der letzten Hälfte des 17. Jahrhunderts Kapellmeister an der Kirche *des innocents* zu Paris. Von ihm viele vier- und fünfstimmige in Paris erschienene Messen.

Auxcousteaux, Arthur, s. Arthur aux Couteaux.

Avaux, Jean Baptiste **d'**, richtiger Davaux geschrieben, geboren 1737 in Côte-Saint-André (Departement der Isère), lebte als trefflicher Violinist und fruchtbarer Componist in Paris. Seine Violin- und Kammermusikstücke waren zu ihrer Zeit sehr beliebt, bis das Auftreten Viotti's A. in den Hintergrund drängte. Eine seiner Opern »*Théodore*« ist im J. 1785 von der *Comédie italienne* in Paris zur Aufführung gebracht worden. A. ist noch besonders dadurch merkwürdig, dass er bereits 1784 den vielleicht ersten Anstoss zur späteren Erfindung des Metronoms gegeben hat und zwar durch einen Aufsatz, betitelt: »*Lettre sur un instrument ou pendule nouveau, qui a pour but de déterminer avec la plus grande exactitude les différens degrés de vitesse ou de lenteur des temps dans une pièce de musique etc.*« (*Journal encyclop. de Juin* 1784). A. starb am 22. Februar 1822 zu Paris.

Ave Maria und **Ave maris stella** (lat.), Hymnen der römisch-katholischen Kirche, s. Hymnus.

Avella, Giovanni **d',** ein bedeutender musikalischer Theoretiker des 17. Jahrhunderts, welcher dem Orden der Franziscaner angehörte. Von ihm besitzt die Proske'sche Sammlung in Regensburg die wichtige Schrift »*Regole di musica, divise in 5 trattati etc.*« (Rom, 1657. Fol.). Auf derselben nennt sich der Verfasser: *Padre Fra Giovanni d'Avella, predicatore de' Minori osservanti delle provincie di terra di lavoro.* Alle weiteren Lebensumstände dieses gelehrten Mannes sind unbekannt geblieben.

Avenarius, eine musikalische Theologenfamilie in Thüringen, welche sich in mehreren ihrer Glieder grosse Verdienste um die Tonkunst erworben hat. Als ältestes derselben tritt auf: Philipp A., geboren um 1555 zu Lichtenstein im Schönburg'schen; derselbe war Organist in Altenburg und starb als Superintendent zu Zeitz. Von ihm viele Kirchencompositionen, von denen die »*Cantiones sacrae 5 vocum*« (Nürnberg, 1572) besonders geschätzt waren. Sein Sohn Matthäus A., geboren 21. März 1625, war Cantor in Schmalkalden und starb als Prediger in Steinbach am 17. April 1692. Von ihm eine umfangreiche gelehrte Schrift »*Musica*« betitelt. Der Sohn des Letzteren endlich, Johann A., geboren 1670 zu Steinbach und gestorben am 11. December 1736 als gräfl. Reuss-Plauen'scher Superintendent und Professor zu Gera, war ebenfalls als musikalischer Schriftsteller thätig. Er hat besonders über den Ursprung vieler Lieder der evangelischen Kirche interessante und wichtige Aufschlüsse gegeben, namentlich in seinem Werke: »Sendschreiben an *M.* Gottfried Ludovici von den *Hymno-poëtis Hennebergensibus* (1705)«.

Aventinus, Johannes, eigentlich Thurnmayr, der berühmte bayrische Geschichtschreiber, war zu Abensberg (*Aventinum*) in Niederbayern, wonach er sich auch nannte, am 4. Juli 1477 geboren. Er studirte in Ingolstadt, später in Paris und wurde, nach vielen und weiten Reisen in sein Vaterland zurückgekehrt, im J. 1509 Lehrer und Erzieher der kurbayrischen Prinzen Ludwig und Ernst, Söhne Herzog Albrechts IV. des Weisen. Den letzteren Prinzen begleitete er 1515 nach Italien und wurde 1517 bayrischer Historiograph. Nach manchen harten Schicksalen, da er in den Verdacht der Ketzerei gebracht worden war, starb er am 9. Januar 1534 zu Regensburg. Ausser um die Geschichtschreibung hat er sich durch seine »*Rudimenta musicae*«, welche er als Erzieher des Prinzen Ernst verfasste, auch um die Musik Verdienste erworben. Nach Wiedemann sollen sie ein intelligenter Auszug aus dem Werke von Reisch »*Margarita philosophica*« mit Benutzung mehrerer älterer tüchtiger musikalischer Schriftsteller sein. Eine Composition zu dem Spottliede »Der bobst ist ain frummer Mann«, von A. eigenhändig geschrieben, befindet sich auf der Hof- und Staatsbibliothek zu München.

Avianus, Superintendent zu Eisenberg in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, ist Verfasser einer »*Isagoge in libros musicae poëticae propediem egendos*«.

Aviles, Manoel Leitam **d',** geboren zu Portalegre und um 1625 Kapellmeister zu Granada, war ein berühmter Kirchencomponist, von dem sich noch acht- und zwölfstimmige Messen auf der königl. Bibliothek zu Lissabon befinden.

Avison, Charles, ein englischer Tonkünstler und musikalischer Schriftsteller. Zu Anfang des 18. Jahrhunderts war er Organist zu Newcastle. Von ihm erschienen 44 Violinconzerte in fünf Sammlungen, mehrere Klavierstücke und eine sehr scharfsinnige Schrift »*Essay on musical expression*« (London, 1752), welche 1775 auch in's Deutsche übersetzt wurde, aber in England wie in Deutschland heftige Gegner fand, da der Verfasser seinen Lehrer Geminiani auf Unkosten Händel's allzu hoch erhebt. Allgemein anerkanntes Verdienst erwarb er sich dagegen durch Anregung der Herausgabe der Psalmen des Marcello mit untergelegtem englischen Text. A. starb am 10. Mai 1770 zu Newcastle.

A vista (ital.), vom Blatt weg, s. *Prima vista.*

A voce sola (ital.), für eine Stimme allein; gewöhnlich wird dafür kurz *solo* (s. d.) vorgeschrieben.

Avogari, Petrus Bonnus, in den bisherigen Lexicis irrthümlich ohne Familiennamen als Petrus Bonus aufgeführt, ist wahrscheinlich 1425 zu Ferrara geboren

und starb ebendaselbst im J. 1506. Er war ein eben so berühmter und gefeierter Lautenspieler am Hofe des Herzogs Borsius zu Ferrara, als geschickter Arzt und gelehrter Naturforscher. Ihm zu Ehren dichtete Phil. Beroaldus ein Epigramm, in dem A. über Orpheus, Amphion, Arion u. s. w. gestellt wird, und goss der berühmte Maler Boldù 1457 eine Medaille, wohl die älteste auf Musiker. (Vgl. Echo 1868, Nr. 51 und Tonhalle 1869, Nr. 33.) C. S.

Avondano, Pietro Antonio, um den Beginn des vorigen Jahrhunderts zu Neapel geboren und etwa 1786 gestorben, war ein tüchtiger Violoncellist und ein sehr angesehener, fruchtbarer Componist, dessen Werke noch zu Anfang unseres Jahrhunderts in Ansehen standen. Von ihm wurden in Deutschland die Opern »*Berenice*« und »*Il mondo della luna*«, so wie die Oratorien »*Gioa, rè di Giuda*« und »*La morte d'Abele*« aufgeführt, eben so waren seine Duette für Violine und Violoncell beliebt. Die Partituren beider eben genannten Oratorien befinden sich im Manuscript auf der königl. Bibliothek zu Berlin.

Avosani, Orfeo, Organist zu Viadana, im Gebiete von Mantua, und zu seiner Zeit (im 17. Jahrhundert) berühmt als Contrapunktist und Kirchencomponist. Von ihm Messen, Psalme und fünfstimmige Kirchenconzerte.

Ayrer, Jakob, ein aus Hans Sachs' Schule hervorgegangener Dramatiker und zugleich der älteste deutsche Singspieldichter. Wahrscheinlich in Bamberg geboren, verliess er der Religion wegen seine streng katholische Vaterstadt und wendete sich nach Nürnberg, wo er kaiserl. Notarius und der Gerichte Procurator wurde, als welcher er den 26. März 1605 starb. A.'s Fastnachtspiele gewinnen ihre Bedeutung dadurch, dass einige derselben zugleich die ersten Versuche im deutschen Singspiele sind. Diese »singets Spile« haben die Eigenthümlichkeit, dass sie durchgehends in einer und derselben Strophenform, meistens in »des Rolands Thon« gedichtet sind. Das beste und lebhafteste derselben ist das »Von dem Engellendischen Jann Posset, wie er sich in seinen Diensten verhalten«.

Ayrton, Edmund, sehr angesehener englischer Kirchencomponist, wurde im J. 1734 zu Ripon in Yorkshire geboren, und, da er frühzeitig musikalische Talente bekundete, dem Dr. Nares, Organist an der Kathedrale zu York, zum Unterricht übergeben. Seine Fortschritte waren schnell und bedeutend, sodass er, noch sehr jung, bereits Organist und Chordirector zu Southwell wurde. Im J. 1764 ging er als Hilfsorganist an der Westminster-Abtei nach London, wurde darauf Mitglied der königl. Kapelle und Chordirector an der Paulskirche. Im J. 1784 erhielt er von der Universität zu Cambridge den musikalischen Doctorgrad und starb 1808. Seine zahlreichen Kirchencompositionen sind nur in England bekannter geworden.

Azaïs, Pierre Hyacinth, geboren 1743 in einem Dorfe in Languedoc, lebte als Lehrer und Conzertdirector in Marseille und anderen Städten Frankreichs. Sein Werk »*Méthode de musique sur un nouveau plan à l'usage des élèves de l'école royale militaire*« (Paris, 1776) schaffte ihm einen grossen Ruf und die Stelle eines Musikmeisters an der königl. Militairschule zu Sorèze, in der er 17 Jahre lang verblieb. Er starb im J. 1796 zu Toulouse. In Deutschland waren von ihm Sonaten, Duos und Trios für Violoncell bekannt und beliebt.

Azione sacra (ital.), geistliches Musikdrama, s. Oratorium.

Azopardi, Francesco, italienischer Musikgelehrter des vorigen Jahrhunderts und eine Zeit lang Kapellmeister in Malta. Von ihm ein gediegenes Werk »*Il musico prattico*«, welches aber merkwürdiger Weise nicht im Original, sondern nur in einer französischen Uebersetzung von Freméry (Paris, 1786) bekannt geworden ist. A. soll auch eine Reihe Kirchencompositionen geliefert haben.

Azpilçueta, Martinus, mit dem Beinamen Navarrus, geboren 13. Dec. 1491 zu Verasoin im Königreiche Navarra, war ein hervorragender Musikgelehrter, tüchtiger Jurist, so wie Priester und Canonicus. Er starb am 21. Juni 1586 zu Rom. In seinen gesammelten Werken befinden sich viele Aufsätze über Kirchenmusik, Instrumente und namentlich Orgel. Noch 1783 erschien zu Rom eine Schrift von A. »*Il silenzio necessario nell'altare, nel coro ed altri luoghi, ove si cantano i divini uffizii*«, ein unveränderter Abdruck der ersten, 1597 zu Venedig erschienenen Auflage.

B.

B, der zweite Buchstabe unseres Alphabetes, oder vielmehr der durch diesen Buchstaben bezeichnete Sprachlaut dient seit den ältesten Zeiten in der sogenannten modernen abendländischen Musik zur Benennung eines Tones im musikalisch angewendeten Tonreiche desselben. Wie dieser Tonname in den ältesten Zeiten schon gebraucht wurde, wie ferner in jener Zeit, ja selbst schon viel früher, das Zeichen für den Sprachlaut *B* als Tonnotirung eine Anwendung fand, und in diesen Anwendungen des *B* als Tonname oder Tonnotirung dasselbe manche Wandlungen erlebte, mag man aus den verschiedenen Artikeln: Alphabet, Griechische Musik und beziehungsweise Hebräische Musik besonders ersehen; hier soll nur in Kürze erwähnt werden, wie sich die Anwendung des zweiten Sprachlautes im lateinischen Alphabete, *B*, nach welchem auch unser *B* seine alphabetische Stellung erhalten hat, für einen Ton des modernen Tonsystemes einbürgerte, trotzdem dass in diesem Systeme die Tonbenennung nach einer Regel bestimmt ist, welche in ihrer rationellsten Consequenz die Tonbenennung *B* überflüssig macht, indem sie sie als ein nur geschichtliches Moment der Tonbenennungsarten kennzeichnet. Roms Weltherrschaft hatte mit ehernem Tritte die letzten Reste der Blüthe antiker Musik, der griechischen, zertreten, und die beinahe aus ihren Urklängen wieder im Leben sich neu entfaltende Kunst, die in der griechischen Entwickelung bis zu den kleinsten Unterschieden in dem Hörbaren streng geordnet und durch die, diese Ordnung offenbarenden Gesetze eine fast von den Ausführenden kaum zu überwältigende Wissenschaft war, bemühte sich in der neuen Epoche, der sogenannten modernen abendländischen, einfache Gebilde zu schaffen, die mit melodischen Toncombinationen begannen, welche sich nach sagenhaft im Gedächtniss Einzelner enthaltenen griechischen Kunstgesetzen, praktisch überkommenen hebräischen Mustern, dem mechanischen Vermögen der Ausführenden, dem Zeitgeschmacke u. s. w. gestalteten. Die Basis der griechischen Musik in ihrer Blüthezeit, das sogenannte grosse griechische Tonsystem, welches eine Vereinigung der einfachsten Octav- und Tetrachordeintheilung des angewendeten Tonreiches tabellarisch darstellt, in dessen kleineren Unterabtheilungen die griechischen Kunstgesetze vielfache Umbildungen in der Tonfolge vorschrieben, giebt uns das Verzeichniss aller der Töne, die in der ältesten modernen abendländischen Musik sich überhaupt einer Benutzung erfreuten. Ueberall in diesem Systeme sieht man die reine Octave eines tieferen Tones verzeichnet, oder umgekehrt, nur die *Hypate hypaton*, ursprünglich *B* notirt, erscheint, jenachdem man sie tetrachordisch als *Trite synemmenon* oder *Paramese* auffasste, in ihrer höheren Octave in zwei von einander verschiedenen Klängen. In der ältesten Zeit bedurften die Praktiker, Naturalisten in der Kunst, zur Ausübung ihrer nur diatonisch in kleinen Grenzen sich bewegenden Melodien selbst dieser theoretisch einfachsten Aufstellung des Tongebäudes der griechischen Blüthezeit nicht; als aber die Praxis wieder einer Theorie bedurfte, wurde diese, wie schon erwähnt, nach dem noch bei den Praktikern erhaltenen Wissen der griechischen Kunstgesetze eingeführt. Diesem Zeitbrauche nach nun entsprang aus der griechischen alphabetischen Tonnotirung eine alphabetische Tonnotirung und Tonbenennung der gleichen Töne in den beiden Octaven durch die entsprechenden Laute oder Buchstaben von *a* bis *g*, aus der sich vor Boethius, also 470 n. Chr., die verschiedene Benennung aller diatonischen Töne des angewendeten Tonreiches durch die alphabetischen Laute oder Buchstaben des lateinischen Alphabetes von *a* bis *p* entwickelte. Die später eingeführte, bis heute in ihren Grundzügen als Norm dienende Tonbenennung, durch die in der modernen abendländischen Musik immer mehr sich geltend machende Eintheilung der Töne in Octaven, und die Aufzeichnung dieser Töne durch Noten hervorgerufen, ist der ältesten Tonbenennung durch die Buchstaben von *a* bis *g* gleich, und unter dem Namen der Gregorianischen seit 600 n. Chr. be-

kannt. In diesen verschiedenen Tonbenennungen nannte man stets die zweite Tonstufe des Tonreiches, d. h. diejenige, welche einen Ganzton über dem ersten (tiefsten), *A* genannten Tone lag: *B;* diese Tonbenennung verblieb in gewisser Art diesem Klange, selbst als man das angewendete Tonreich, je nach dem Erkennen, erweiterte. Als man den Γ notirten Ton, die Octave von *G*, welcher zuerst *Gamma* genannt wurde, als tiefsten Ton betrachtete, nannte man den zwei Ganztöne über diesem liegenden Klang, gleich dem früheren zweiten, *B;* und als gar Joseph Lazarini im 16. Jahrhundert die Tongrenze nach der Tiefe bis *C* hinabschob, wodurch die zuerst zweite die siebente Stufe des Tonreiches wurde, nannte man diese ebenfalls: *B*; wie man auch später noch, als alle musikalisch brauchbaren Töne entdeckt waren und angewendet wurden, die Benennung dieses Tones und aller seiner Octaven durch *B* in einer später zu erörternden Modification beibehielt. Zur genaueren Benennung der einzelnen Töne wendete man bei künstlerischen, theoretischen Auseinandersetzungen in der älteren Zeit der abendländischen Musik wohl meist die griechische tetrachordische Intervallbenennung der Töne des grossen Systemes an, die alphabetische Benennung genügte jedoch bald den Praktikern, selbst in der durch Gregor gegebenen Form, so durchaus, dass sie nicht einmal es als nothwendig erachteten, für die zwei verschiedenen Klänge der Octave von der *Hypate hypaton* eine andere Benennung, als die durch *B* gebräuchliche einzuführen, da sie voraussetzten, dass jedem Praktiker ein etwaiger Unterschied in diesen Tönen gebrauchsweise bekannt sein müsste. So verblieb die alphabetische Benennung dieser veränderlichen Tonstufe durch *B*, da keine Nothwendigkeit dieselbe alterirte, bis ungefähr 1000 n. Chr., in welcher Zeit die Einführung der Hexachorde (s. d.) eine bestimmtere Benennungsweise der Octave des tiefsten *B*, der reinen Octave der *Hypate hypaton* und ihrer Modification, auch in unserem modernen Tonsystem wünschenswerth machte (s. Solmisation und Mutation). Jenachdem nun dieser Ton in der Mutation als *fa* oder *mi* erschien, war sein Intervallenverhältniss zu dem zunächst tiefer liegenden Tone, indem dieser darnach entweder *mi* oder nicht *mi* genannt werden musste, ein anderes, nämlich: entweder das eines Halbtones oder das eines Ganztones. Die Theoretiker des 11. Jahrhunderts, besonders durch das nach griechischem Muster in ihre diatonische Tonfolge aufgenommene, in zwei Klängen erscheinende *B* angeregt, trachteten nicht allein darnach, diese beiden Klänge in ihrem Intervallenverhältniss mathematisch mit Hilfe des Monochords (s. d.) zu unterscheiden, sondern bemühten sich auch, jedem derselben einen besonderen Gefühlsausdruck beizulegen, welche Bemühung wiederum die in der modernen Musik so bedeutend gewordene Eigenheit des Halbtones, *Semitonium modi* (s. d.), ausbildete, die letzte Intervalltheilung in unserer Musik, die in Halbtönen, beförderte, und durch diese abschliessende Intervalltheilung der modernen Musik ein bestimmtes, einfacheres melodisches Gepräge zum Unterschiede von dem der antiken verlieh. Da nun diese beiden *B*, deren jedes in der Tonfolge zuerst nur besonders angewendet wurde, d. h. entweder das eine oder das andere, auf unser Ohr sehr abweichende Eindrücke hervorrufen, und man in der Kindheit der Benennung für sich geltend machende Gefühlsunterschiede stets extreme Bezeichnungen wählt, so ergaben sich für diesen Gefühlsunterschied die beiden Ausdrücke weich und hart fast von selbst. Wenn nun schon die antike Tonfolge selbst in ihren fünf Stufen in der Octave nur zwei Ganztöne aufeinanderfolgend als natürlich cultivirt hatte, so erschien diese Folge, durch die über tausendjährige tetrachordische Präparation der Geschlechter nur noch mehr eingelebt, jedem Musicirenden fast als die grösste Zahl von nur möglichen aufeinanderfolgenden Ganztönen in der Tonfolge, welche Eingelebtheit, trotz der theoretischen Erkenntniss der Octave, die Geschlechter nicht so leicht zu überwinden vermochten. Den Ausdruck für diese Gefühlsentwickelung übernahm das Hexachord und bildete zugleich die Brücke, über welche die Octave zur Alleinherrschaft im Tonreiche gelangte. Die aretinischen Sylben (s. d.) waren die Farben für jenes Zeitgemälde, in dem stets durch *mi* und *fa* der Centralpunkt, Halbton, eingeschlossen wurde, von welchem aus zwei Ganztöne zu der Tongrenze führten, welche eine Melodie berühren konnte, ohne auf das Ohr einen anderen als den ursprünglichen Eindruck hervorzurufen. Trat nun eine Verlegung des hexachordischen Centralpunk-

tes nach dem Vorgange von zwei Ganztönen ein, so glaubte man einen natürlichen, weichen (*mollis*) Gefühlseindruck wahrzunehmen, der ausserdem noch dieser Tonfolge die bestimmte Eigenheit einer Octavgattung verlieh, deren Grundton dieselbe in ihrer Mitte barg; trat jedoch diese Verlegung später ein, wozu die bekannte Octave verlockte, so machte die Aufeinanderfolge von drei Ganztönen einen gewaltsamen, harten (*durus*) Eindruck auf das Gefühl. Die hierdurch entstehende Tonfolge, eine ausgebildete Octavgattung gebend, hatte aber nicht in der Mitte des Hexachords ihren Grundton, sondern an den äussersten Enden. Nach diesen Eigenheiten, die man den verschiedenen *B*'s abempfand, nannte man nun, wenn man diese Töne alphabetisch benennen wollte, das einen Halbton von dem nächst tiefer liegenden Tone entfernte *B*: das weiche *B* oder *b-molle*, und eine Melodie, in der das *b-molle* vorkam: *cantus mollis*; das einen Ganzton nach dem darunter liegenden Tone folgende *B* hingegen: das harte *B* oder *b-durum*, und einen Gesang, in dem dies *B* gebraucht wurde: *cantus durus*. Jenachdem nun in einem Hexachorde das *b-molle*, das *b-durum* oder keines von beiden vorkam, nannte man auch diese Tonfolgen entweder: *Hexachordum molle*, *Hex. durum* oder *Hex. naturale*, letzteres auch wohl *Hex. permanens*. Um diese *B*'s in der Blüthezeit der Hexachorde dem Auge kenntlich zu machen, bediente man sich zur Notirung derselben der bekanntesten und in der Form leicht unterscheidbaren Buchstaben für den Sprachlaut *B* des lateinischen und gothischen Alphabetes, und zwar für das *b-molle* des lateinischen Buchstaben, welchen man dann nach seiner Form das *b-rotundum* nannte, und für das *b-durum* des gothischen 𝔟, aus dessen Buchstabenform unser noch heute in der Notenschrift angewendetes sogenanntes Quadrat oder Widerrufungszeichen (♮ s. d.) entstand; dies 𝔟 nannte man: das *b-durum, quadrum* oder *quadratum*. Wie auch selbst das Erhöhungszeichen (♯) in unserer Notenschrift aus dieser ersten Tonnotirung durch Buchstaben, in der das *B* vielfachen Deutungen unterworfen war, entstand, wird man aus den Artikeln: *b-cancellatum* und Erhöhungszeichen näher ersehen. Um nun auch in der Mutation diese verschiedenen *B*'s kenntlich zu machen, nahm man seine Zuflucht zu einer alphabetisch-syllabischen Benennung derselben, die ihre hexachordischen Eigenheiten klar anzeigte: das *b-molle*, welches stets auf die Sylbe *fa* gesungen werden musste, nannte man *b-fa*, und das *b-durum*, welches in der Mutation immer *mi* hiess, da es steigend nach sich *fa* forderte: *b-mi*. Noch ist hier zu bemerken, dass man in der Zeit, als die Notenschrift schon erfunden war und die *Dur-* und *Moll-*Tonfolgen fast die einzigen sich in Gebrauch befindenden Octavgattungen waren, oft Melodien um eine Quarte höher sang und aufzeichnete. Solche transponirte Melodien forderten bei ihrer Aufzeichnung nur das Vermerken des *b-molle* an Stelle des im ursprünglichen Gesange vorkommenden *b-durum*, wesshalb man, um in der Schrift diese Aenderung des *B* ein für alle Mal recht hervorzuheben, das *b-rotundum* allein gleich hinter den Schlüssel setzte. In Folge dieses am Schlüssel vorgezeichneten *b-molle* hiess das System dieser transponirten Tonarten: *Systema molle* oder *transpositum*. — Die Entstehung des Ausdruckes *b-molle* hat auch eine anderweitige Auslegung in früherer Zeit gefunden. Simon Brabantius de Quercu behauptet in seinem Werke »*Opusculo Musices*«, dass der Name *b-molle* nicht von der weichen Wirkung des *B*, sondern *a mobilitate*, d. h. von der aus seiner Gestalt entstehenden Beweglichkeit herzuleiten sei: »*operae pretium est, latere neminem b♮ esse duplex: puta b-fa ♮mi; et dicitur b-fa, b-moll; et ♮mi, ♮quadrum, ad literarum discrimen. Plerique tamen asserentes et quidem inepte dicunt: b-moll ideo dici, quod molle canatur; quamquam ascensu Semitonium facit, et molle canitur; tamen descensu dure canitur, tonumque constituit, et per consequens etc. Sed dicitur b-moll, a mobilitate, nam moveri potest et ordinari quocunque in loco, in lineis aut in spatiis, secundum cantionis exigentiam*«. — Durch jene vorhin angedeutete Transposition der Melodien wurde die Einführung der verschiedenen Halbtöne in unser System angebahnt, deren genaue Benennung wiederum bald einen besonderen Namen für das *b-durum* wünschenswerth machte; zu solcher Benennung war der nächstfolgende Buchstabe des Alphabetes, *h*, gewiss in vieler Beziehung am geeignetsten. Zwar hatte der vielfache gesangliche Gebrauch der aretinischen Sylben diese selbst schon theil-

weise auch als Tonnamen in Gebrauch gebracht, und diese Gebrauchsweise die Einführung des *si* (s. d.) als Solmisationssylbe geschaffen, welche Tonbenennungsart von den sogenannten romanischen Völkern weiter ausgebildet wurde: doch die alphabetischen Tonnamen, von den germanischen Stämmen, vorzüglich den Deutschen, gepflegt, erhielten durch die Anwendung des *h* als Tonbenennung beziehungsweise eine Doppelbenennung für gleiche Töne, die nur durch das gänzliche Ausschliessen des *B* als Tonname aufzuheben möglich war. Obgleich nun auch die Regel, nach der, indem der Name einer um einen Halbton erniedrigten diatonischen Stufe eine Sylbe ist, die aus der Benennung des erniedrigten diatonischen Tones und der Nachsylbe *es* gebildet wird, das *b-molle: hes* heissen müsste, das Ausschliessen des *B* aus der Reihe der Tonnamen bedingt, so ist doch in der Neuzeit für diese erniedrigte siebente diatonische Stufe von *c* ab aufwärts noch am häufigsten der Name *B* in Gebrauch, obgleich ausserdem eine consequente Benennung des heute *h* genannten Tones durch *B*, und eine Erniedrigung desselben, dann *bes* genannt, der alphabetischen Tonbenennung eine grössere Einfachheit und Correctheit verleihen würde. Erwähnt mag hier noch werden, dass man in England und Holland den Ton, welchen wir *H* nennen, wirklich durch *B* kennzeichnet, und zwar in England durch *B sharp* und in Holland durch *B kruis;* die weitere Ausbildung dieser Tonbenennung in jenen Ländern zeigt aber nichts von der in Deutschland sich so bemerkbar machenden Kürze im Ausdruck. — Dieser besonders von den Deutschen *B* genannte Ton erscheint nun in der Natur zu dem Tone *c* in dem Verhältniss 7 : 4 (s. Akustik), während derselbe nach Uebereinkunft 10 : 9 sein soll, d. h. wenn man *c* als durch 130 Schwingungen in der Secunde entstehend annimmt, so wird derselbe durch 227,5 Schwingungen in der Secunde erzeugt, soll aber eigentlich nach oben erwähnter Uebereinkunft durch 234 als sogenanntes diatonisches Intervall gebildet werden (s. Aliquottöne). In der gleichschwebenden Temperatur aber, in der dieser *b* genannte Ton mit der sechsten, um einen Halbton erhöhten Tonstufe, *ais* genannt, zusammenfällt, auf welche Voraussetzung die Einrichtung aller Instrumente mit festen Tönen beruht, wird angenommen, dass dieser Ton durch 231,63 Schwingungen in der Secunde hervorgebracht wird, während er, wie alle Tonwerkzeuge mit von dem Gehör des Spielers abhängigen Tonzeugungen beweisen, je nach seinem diatonischen augenblicklichen Verhältniss sich akustisch anders gestaltet. Ueber diese Gestaltung s. die ausführlicheren Angaben in dem Artikel Ais nach, woraus einleuchten wird, dass es nothwendig ist, sich einer sorgfältigen Notirung dieses Tones, jenachdem derselbe *b* oder *ais* genannt wird, zu befleissigen, besonders wenn diese Tonmodification durch Tonwerkzeuge geschaffen werden soll, deren Tonzeugung von dem Ermessen des Spielers abhängig ist. — In der Notenschrift ist die Aufzeichnung der *b* und *h* genannten Töne nicht von einander unterschieden; man gebraucht für beide Töne dieselbe Note, nur dass man der Note, welche *b* genannt werden soll, ein Erniedrigungszeichen vorsetzt, während man die *h* genannte Note ohne ein solches vermerkt, oder unter Umständen mit einem sogenannten Widerrufungszeichen. — Der Buchstabe

b (franz.: *bé-mol*, engl.: *b flat*) hat in der Notenschrift der modernen Musik als Erniedrigungszeichen (♭) auch noch seine Anwendung erhalten, indem man dasselbe vor jede Note schreibt, die einen Ton verzeichnen soll, der um einen Halbton erniedrigt angegeben werden muss. Sparsamkeitsrücksichten in der Notenschreibung schufen aus dieser Gebrauchsweise des Buchstaben die sogenannte Vorzeichnung (s. d.) von Been. — Ferner gebraucht man das

b in der Generalbassschrift. Steht dasselbe über einer Bassnote allein, so bezieht es sich auf die Terz (3) von dem Basstone ab, nämlich dass diese als kleine, erniedrigte Tonstufe zu gebrauchen ist; dieselbe Bedeutung hat es in Bezug auf eine Zahl, vor der es steht. — Ausserdem gebraucht man auch in der Musik das grosse

B als Abkürzung für *Basso*; hiernach heisst z. B. *c. B. col Basso*; *C.-B.* Contrabass; *B. C. Basso continuo* etc. — Es sei noch bemerkt, dass man die verschiedenen

B genannten Töne des Tonreichs in besonderer Art aufschreibt: B_2; B_1; $\underline{\underline{B}}$;

$\underline{B}$; B; b; b^1; b^2 etc. oder $\bar{b}$; $\bar{\bar{b}}$ etc., nach welcher Aufzeichnungsart man angeben kann, durch wie viel Schwingungen in einer Secunde jedes derselben erzeugt wird.

C. Billert.

Ba war die theilweise angewendete Tonbenennung für die siebente erniedrigte diatonische Tonstufe der *C*dur-Scala im Anfange des 17. Jahrhunderts, welche nach dem Werke Branchieri's »*Cartella di musica*, 1614«, der Mönch Olivétan für den jetzt *b* genannten Ton den sechs aretinischen Sylben hinzuzufügen empfahl, während er für den alphabetisch *h* geheissenen *bi* (s. d.) vorschlug. Wie bedeutend in jenen Tagen sich die Erkenntniss Bahn brach, die Mutation (s. d.) um eines besseren Gesanges willen überflüssig zu machen, beweist die Mittheilung in oben angeführtem Werke, dass Olivétan für seine Verbesserung der Tonbenennung die päpstliche Billigung als wünschenswerth erachtete und auch erhielt. 0

Baake, Ferdinand Gottfried, wurde am 15. April 1800 zu Heudeber im Halberstädtischen geboren und erhielt seinen ersten Musikunterricht von seinem Vater, welcher Cantor und Organist in dem genannten Dorfe war, aber schon 1806 starb. Erst 1810, wo die Mutter nach Halberstadt zog, konnte der talentvolle Knabe sich weiter unterrichten lassen und besuchte das Domgymnasium daselbst und die Klavier- und Orgellectionen des Domorganisten Samuel Müller. Seine Fortschritte, namentlich im Orgelspiel, waren so rasch und gross, dass er seit seinem 12. Jahre bald in der einen, bald in der anderen Kirche den Organisten aushülfsweise vertreten und den musikalischen Kirchendienst führen konnte. Gleichwohl setzte er das Musikstudium unter Samuel Müller's Bruder und Nachfolger, Karl Müller, fort. Für das Studium der Rechtswissenschaften bestimmt, wollte er im J. 1819 gerade zur Universität abgehen, als auch Karl Müller starb und B., der jüngste von allen Bewerbern, die Domorganistenstelle angetragen erhielt. Er schwankte nicht lange in der Wahl des neuen Lebensberufes und in der Annahme des ihn so früh selbstständig machenden ehrenvollen Amtes, ging aber zuvor zu Hummel nach Weimar, um sich noch im Klavierspiel, und zu Frdr. Schneider nach Dessau, um sich in der Theorie zu vervollkommnen. Seitdem hat er sich um das Musikleben in Halberstadt sehr verdient gemacht. Er gründete zunächst einen Gesangverein, mit welchem er auch im J. 1822 im Dom seine erste grosse Cantate »Die Verklärung des Erlösers im Tode« mit Beifall aufführte. Seit 1830 rief er auch Winter-Abonnementsconzerte ins Leben, in denen endlich in Halberstadt auch die classischen Orchester- und Instrumentalwerke, Sinfonien, Ouvertüren u. s. w. zur Aufführung gelangten, was vorher nur vereinzelt und in beschränkter Weise geschehen war. Er selbst liess sich häufig in diesen Conzerten hören und erwarb durch dieselben den Ruf eines tüchtigen, gediegenen Pianisten. Trotzdem, dass B. zahlreiche Werke geschrieben, ist doch nur Weniges und nicht einmal das Bedeutendere von ihm im Druck erschienen. Bekannter geworden sind einige Liederhefte, Klaviervariationen und Rondos, so wie die von Breitkopf und Härtel in Leipzig veröffentlichte Sonate Op. 6 in *C*-dur.

Baban, Gratien, ein bedeutender spanischer Kirchencomponist des 17. Jahrhunderts. Er fungirte in den Jahren 1650 bis 1665 als Musikdirector an der Kathedrale in Valencia, deren Bibliothek auch noch seine hinterlassenen Manuscripte, bestehend in Messen, Motetten u. s. w., besitzt.

Babbi, Christoph, wurde im J. 1748 zu Cesena im Kirchenstaate geboren und bildete sich unter Alberghi, dem Schüler Tartini's, zu einem ausgezeichneten Violinisten und Violincomponisten aus, dessen Spiel und dessen Werke bald Aufsehen in Italien erregten. In Folge dessen erhielt er im J. 1780 einen Ruf als kurfürstlich sächsischer Conzertmeister und Kammermusicus nach Dresden, wo er auch als Componist grösserer Werke, wie Kirchen- und Kammersinfonien, Quartette, einer 1789 im Klavierauszuge erschienenen Cantate »Augusta« u. s. w. sich einen ehrenvollen Namen erwarb und hochgeachtet im J. 1814 starb. Seine älteste Tochter, zu Bologna in trefflicher Gesangschule gebildet, zeichnete sich in Italien als vorzügliche Sängerin aus, bis sie im J. 1794 ebenfalls an das Hoftheater nach Dresden berufen wurde, dessen Zierde sie längere Zeit hindurch war.

Babbi, Gregorio, ein Verwandter, vielleicht auch der ältere Bruder des Vorigen, war um 1735 gleichfalls in Cesena geboren und erwarb sich seit etwa 1750 den Ruf, einer der ersten und berühmtesten Tenoristen Italiens zu sein, dessen Vortrag der Cantilene und der getragenen Melodie unübertrefflich sei. Im J. 1755 ging er mit glänzendem Gehalte nach Lissabon, sang aber seit 1760 wieder gefeiert und bewundert auf den Bühnen seines Vaterlandes. Im J. 1777 zog er sich nach seiner Geburtsstadt zurück, wo er hochbetagt gestorben ist.

Babbini, Matteo, ein berühmter italienischer Tenorist, wurde im J. 1754 zu Bologna geboren und anfangs für das Studium der Medizin bestimmt. Nach dem Tode seiner Eltern liess er sich im Vertrauen auf seine schöne, kräftige Stimme bewegen, Gesangstudien zu machen, und wurde von seinem Oheim Cortoni zum tüchtigen Sänger herangebildet. Er trat hierauf mit grossem Erfolge in Italien auf und sang auch einige Monate in Berlin und St. Petersburg (1784), in welcher letzteren Residenz er Freundschaft mit seinem Landsmann, dem Operncomponisten Alessandri, schloss. Von 1785 bis 1789 war er auf den italienischen Opernbühnen in Wien, London und Paris angestellt, worauf er sich wieder in seinem Vaterlande hören liess, welches er auch schwerlich noch einmal verlassen hätte, wenn nicht, auf Alessandri's Empfehlung hin, 1792 ein verlockender Ruf der königl. Italienischen Oper in Berlin an ihn ergangen wäre. Mit seiner Schülerin Catoni traf er zum zweiten Male in Berlin ein, konnte sich seines anmaassenden Betragens wegen daselbst nicht halten und wurde bereits im folgenden Jahre wieder entlassen. Reichardt sagt über ihn: »Es war nicht blos eine Bewegung zu schnellerem oder langsamerem Zeitmaasse, die sich ein Componist allenfalls von einem Sänger, der da weiss, was er will, gefallen lässt; er hiess das Orchester eine Arie dreimal wiederholen, erklärte, welche Instrumente gut, und welche schlecht spielten, rief während des Singens: *piano, forte* u. dgl.«. Von Berlin kehrte er nach Italien zurück, wo er sich noch bis zum J. 1803 mit meist grossem Erfolge auf verschiedenen Bühnen hören liess. Hierauf zog er sich nach Bologna zurück, wo er Gesangunterricht ertheilte und am 21. Septbr. 1816 starb. Von ihm sind auch einige Lieder und Canzonetten erschienen.

Babel, oder Babell, William, geboren um 1690 zu London, wurde von seinen Zeitgenossen als Klavier- und Orgelspieler gefeiert und bewundert und soll auf dem letzteren Instrumente nach Mattheson's Zeugniss sogar Händel weit übertroffen haben. Er war königl. Kammermusicus und Organist an der Kirche *All-Hallows* in Breadstreet. Sowohl in seinem Spiel, als in seinen Compositionen, die er für verschiedene Instrumente schrieb, liess er seine Vorliebe für den italienischen Geschmack hervorleuchten, und er arrangirte u. A. die beliebtesten Stücke der damaligen italienischen Opern für Klavier, aber allerdings so schwierig, dass sich ausser ihm so leicht Niemand fand, der sie ausführen konnte. B.'s Privatleben war in jeder Beziehung ein lockeres und ausschweifendes, sodass er als Mensch fast eben so berüchtigt, wie als Künstler berühmt war. Seine Gesundheit vermochte den vielfachen Excessen nicht Stand zu halten und wich immer mehr, sodass er schon im J. 1722 in der Blüthe seiner Jahre starb. Ausser zahlreichen Klaviercompositionen hat er viele Orgel-, Violin-, Oboe- und Flötenstücke hinterlassen, von denen auch Mehreres erschienen ist.

Babić, Benko, geboren zu Ragusa zu Anfang des 16. Jahrhunderts, trat in den geistlichen Orden und wurde 1556 Dominicanermönch. Er studirte fortwährend eifrig die Musik und hat das Verdienst, der Erste gewesen zu sein, welcher den Gregorianischen Kirchengesang bei seinem Orden einführte. Er starb in hohem Alter im Kloster Bosco bei Alessandria im J. 1591. M-s.

Babnigg, Anton, wurde am 10. Novbr. 1794 zu Wien geboren und in seiner Vaterstadt zu einem ausgezeichneten Tenoristen herangebildet, welcher seinen Ruf weit über Deutschland hinaustrug. Obwohl ungleich bedeutender als Conzert-, denn als dramatischer Sänger, hat er doch seinen grossen Ruhm zum überwiegenden Theile seiner Bühnenthätigkeit zu verdanken. Er sang zuerst mit dem grössten Beifall auf den vaterländischen Theatern zu Linz, Graz und Prag, ging sodann ins Ausland und war lange Zeit als erster Tenor an der Hofopernbühne in Dresden engagirt, von wo

aus er allenthalben hin mit bedeutendem Erfolge Gastspielreisen, u. A. auch eine Kunstreise nach Russland, unternahm.

Babnigg, Emma, die Tochter des Vorigen, wurde von ihrem Vater zu einer vortrefflichen Sängerin gebildet, welche namentlich auf schlesischen Bühnen sehr bedeutende Erfolge gewann und sich daher den Beinamen der »schlesischen Nachtigall« erwarb. Am Breslauer Stadttheater dauernd engagirt, verheirathete sie sich 1855 mit dem Redacteur Dr. Mampé, worauf sie zu allgemeinem Bedauern der Bühne entsagte, aber noch häufig in Concerten und auf Musikfesten sang. Sie lebt als Gesanglehrerin in Breslau. Emma B. ist auch eine talentvolle Componistin und hat einige Hefte ansprechender und geschmackvoller Lieder im Druck erscheinen lassen.

Baboračka, ein böhmischer Nationaltanz, dessen Musik mit dem sogenannten »Steyrisch« eng verwandt ist. Verschieden von ihm ist der

Baboràk, gleichfalls ein böhmischer Nationaltanz, dessen Musik jedoch genau den Tanzfiguren entspricht und aus drei achttactigen, sich wiederholenden Sätzen besteht, von denen der erste in der Tonica, der zweite in der Dominante und der dritte wieder in der Tonica endigt. Jeder dieser Sätze besteht in sich aus zwei viertactigen Abschnitten, deren zwei erste im Dreiviertel- und deren zwei andere im Zweivierteltact stehen. In den einen herrscht der Galopp-, in den anderen der Mazurka-Rhythmus. E.

Babylonische Musik. Eine für die Kunstgeschichte im Allgemeinen beachtenswerthe Epoche der Musik hat sich in Babylon nach allem bisherigen Wissen nicht geltend gemacht, indem die Fortbildung der Musik in Mittelasien, sowohl in der Zeit der Sage als in der der Geschichte, unter der Obhut Assyriens überall eine fast gleiche äussere Form annahm, welche in dem entsprechenden Artikel eingehend erörtert worden ist. Wie man aber noch heute in der sogenannten abendländischen Musik durch die Bezeichnungsweisen: italienische, französische, deutsche u. s. w. Musik besondere Gattungen kennzeichnet, ja selbst in diesen grösseren nationalen Musikgattungen noch wieder verschiedene Musikarten, z. B. schwäbische, bayrische, böhmische, steyrische u. s. w. unterscheidet, welche Unterschiede sich durch besonders gepflegte rhythmische oder melodische Ausdrucksweisen oft der Cultivirung besonderer Tonwerkzeuge befleissigen: so ungefähr mag die Musik auch in den einzelnen Kreisen Mittelasiens, wie in Medien, Chaldäa, Babylon u. s. w., sich im Verhältniss zu der sogenannten assyrischen in gewisser Beziehung eigen gestaltet haben. Diese Gestaltung, in so weiter Ferne von uns liegend, da dieselbe sich heute noch als eine besondere, wenn auch nur durch Reste von in diesen Kreisen aufgefundenen eigenen Tonwerkzeugen angeregt, kenntlich macht, verdient gewiss eine sorgfältige Beachtung, da sie ausser dieser Besonderheit zugleich noch zu Aufhellungen über den Stand der Kunst bei den Assyrern sich dienlich erzeigen muss. Das in Mittelasien zuerst bei Babylon entstandene staatliche Leben, dem die eigene Sage eine fast unendliche Vorzeit verleiht, indem sie erzählt, dass die ersten Babylonier durch Berosus unterrichtet worden sind, diesem wären zehn Könige nach einander gefolgt, deren erster Alorus und deren letzter Xisuthrus geheissen haben sollen, die 120 Saren, d. h. 432,000 Jahre, geherrscht haben, spricht für die örtlich erhaltenen Traditionen einer sehr frühen selbstständigen Vergangenheit, indem die assyrischen Sagen von der Fluth, Noah u. s. w., mit den ferneren babylonischen übereinstimmend, erst eine spätere staatliche Verschmelzung beider Reiche andeuten. Aus dieser frühesten Zeit, wie bis hin zum Untergange des assyrischen Weltreiches durch Babylons Statthalter Nabopolassar, 602 v. Chr., findet sich über das Musikleben in Babylon Nichts erhalten, wenn nicht die später erwähnte Flöte als eine aus diesen frühesten Zeiten stammende Erfindung angenommen werden muss. Aus der Zeit des Nachfolgers Nabopolassars jedoch finden wir über den staatlichen Gebrauch der Musik speciellere Berichte in der Bibel. Nebukadnezar, der Nachfolger Nabopolassar's, zwang, nach Regum, lib. II, cap. 20 und cap. 25 wie Paralipomenon lib. II, cap. 36, fast alle ehemaligen assyrischen Länder unter seine Botmässigkeit, und indem er die assyrische Staatsmaxime, vergl. Dan., cap. I, die Geschicktesten und Mächtigsten der überwundenen Völker zu deportiren, nachahmte, verschaffte er Babylon bald eine ähnliche Aus-

dehnung, Pracht und Bedeutung, wie sie vorher Ninive besessen hatte, sodass dasselbe in Asien nur »das stolze Babel« genannt wurde. Die ersten sicheren **schriftlichen Berichte** über musikalische Kundgebungen in Babylon zur Zeit seiner kurzen Weltherrschaft, d. h. nach 600 v. Chr., sind uns in der Bibel, Dan. 3, 5, erhalten: sie berichten über eine Ensemblewirkung von den verschiedensten Saiten- und Blasinstrumenten. Diese Zusammenwirkung von Instrumenten unterscheidet sich von den assyrischen nur durch die Theilnahme von Blechblasinstrumenten an denselben, welche man als eine Erweiterung der pomphaften Tonwirkungen betrachten muss, die, wenn sie überhaupt eine in sich organische war, die volkliche Eigenheit, Alles sich sofort anzueignen, was dem damaligen Zeitgeschmacke entsprach, documentirt. Zwar berichten auch die Griechen in späterer Zeit Manches über das Musikleben in dieser Gegend, doch sind deren Auslassungen zu dunkel und wenig verständlich für uns, sodass es bisher noch nicht möglich war, diese Berichte in Bezug auf die sogenannte Babylonische oder Assyrische Musik zu verwerthen. Besonders bemerkenswerth aber scheint uns wenigstens ein Ausspruch Plutarch's, 50 bis 120 n. Chr., in seinem Werke »*De animi procreat. in Timaeo*«, *cap. XXXI*, der in der lateinischen Uebersetzung folgendermaassen lautet: »*Chaldaei porro veris aiunt ad autumnum rationem esse diatesseron, ad hiemem diapente, ad aestatem diapason. Et, si recte Euripides definivit:*

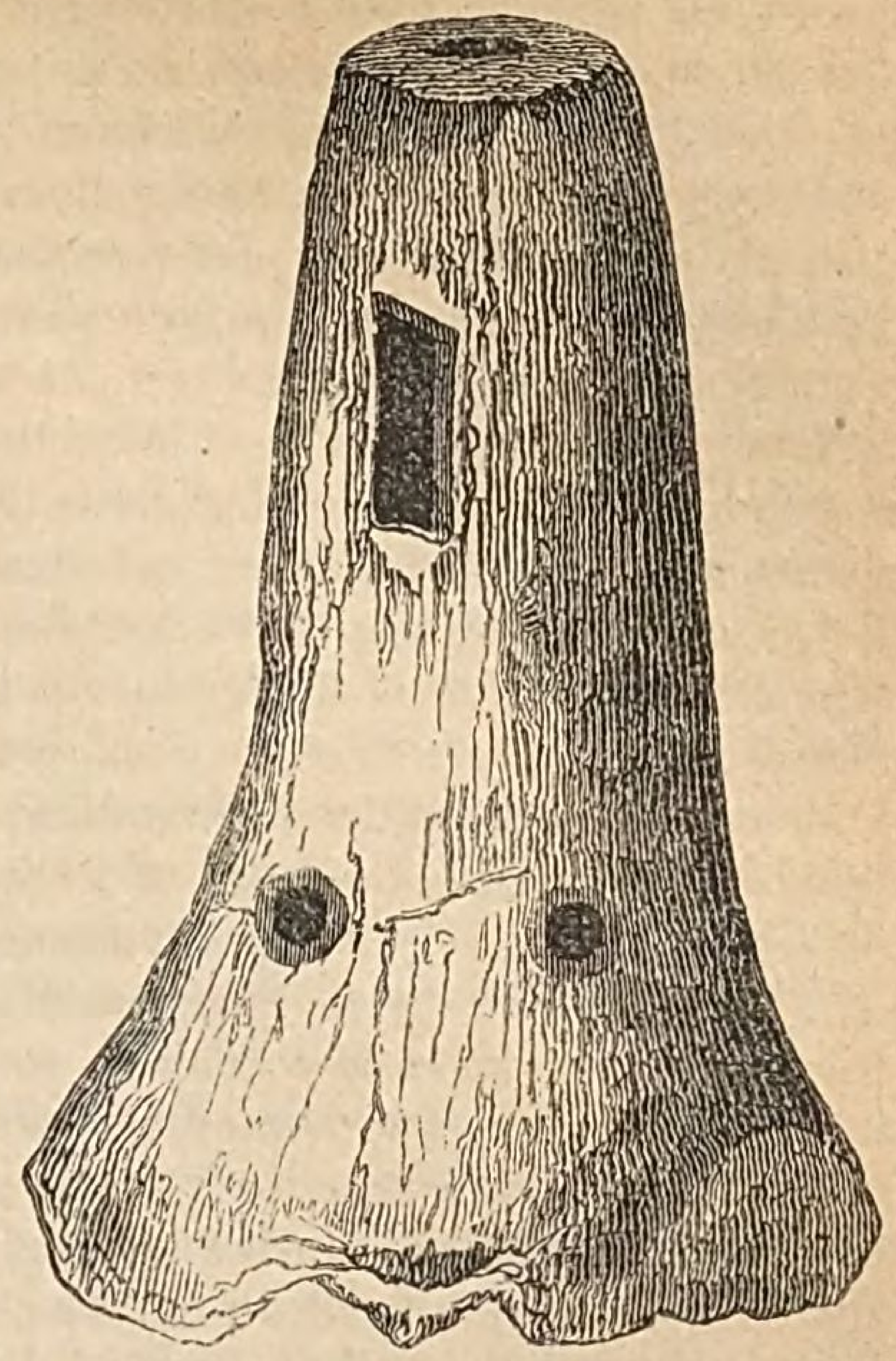
Menses quaternos hiemis aestatisque item,
Verisque binos, grati et autumni pares,

tempestates anni se ratione diapason convertunt«, in dem dieser über eine Auffassung der Intervalle Quarte, Quinte und Octave sich auslässt, die zuerst in Chaldäa, also in der nächsten Nähe von Babylon, sich geltend gemacht haben soll. Dieser Ausspruch des Plutarch ist fast die einzige Andeutung über ein Musiksystem in diesem Erdstrich, welches die Octave als Normaleinheit betrachtete, die die Quarte und Quinte in sich barg; er lässt es jedoch in Zweifel, in welcher Form dies geschah, sodass trotz dieser Bestimmung die chinesische Octaveintheilung in fünf Tonstufen, wie die in die sieben diatonischen unseres Systemes von diesen Völkern gepflegt worden sein kann. — Wie in Allem ist auch die assyrische Baukunst in Babylon das Muster gewesen, in welcher jedoch das Material nur Backsteine und Mörtel waren; plastische Monumente nun aus diesem Material sind noch vergänglicher, als die zu Ninive aus Alabasterplatten geschaffenen, wesshalb es nicht zu verwundern ist, wenn nur sehr wenige **bildliche Darstellungen** sich bis auf unsere Tage hin erhalten haben. Eine solche erhaltene plastische bildliche Darstellung, ein Basrelief auf einem säulenartigen Schaft, der sich im Antikencabinet der kaiserlichen Bibliothek zu Paris befindet, und welcher von Felix Layard in seinem Werke »*Recherches sur le culte public et les mystères de Mithra en Orient et en Occident*«, Paris, 1847—1848, *planche XXXIX*, *fig.* 8 abgebildet worden ist, zeigt einen Harfenspieler, der nach seiner Kleidung ein babylonischer Priester war, mit einem vier- oder fünfsaitigen Instrumente, das in seiner Construction nur durch das Vorhandensein eines Vorderholzes an demselben sich von der sogenannten assyrischen Harfe verschieden giebt; sonst ist das Instrument den assyrischen Saiteninstrumenten ähnlich, leicht in schreitender Bewegung zu behandeln, construirt. Die geringe Saitenzahl ist durch die im religiösen Gesange im ganzen Alterthum in beschränkterem Umfange angewendeten Töne der Scala erklärlich, die sich unter Umständen bei diesem Instrumente doch immer noch bis auf eine Octave ausdehnen



konnte. Ausser dieser bemerkenswerthen bildlichen Darstellung ist nur noch über ein wahrscheinlich aus der letzten babylonischen Blüthezeit erhaltenes Instrument zu berichten, dessen Gestaltung jedoch eher auf ein hohes Alter der Erfindung desselben schliessen lässt, als auf das Gegentheil. In den Trümmern von Ninive wie

zu Babylon hat man bisher kein Ueberbleibsel eines flötenartigen Instrumentes gefunden, ausser diesem hier abgebildeten aus Thon gefertigten erhaltenen Instrumente. Diese Flöte fand man in der Birz-Nimrud zu Babylon und bewahrt sie im Museum der asiatischen Gesellschaft zu London auf. Die gebrannte oder an der Luft getrocknete Thonmasse, aus der diese Flöte besteht, ist jetzt in einem sehr leicht zerreibbaren Zustande, was möglicherweise für das hohe Alter derselben Zeugniss ablegt, und die Form derselben ist eine durchaus eigenthümliche; in einer Länge von 0,09 Meter zeigt diese Flöte aussen die Gestalt einer Glocke, deren breitere untere Seite geschlossen ist. Oben, senkrecht über der Mitte der Grundfläche, befindet sich eine runde Oeffnung, die nur als Anblaseloch der Flöte gedient haben kann, und an einer Saitenfläche sieht man ausserdem noch drei Löcher; zwei, die wahrscheinlich als Tonlöcher gedient haben, indem sie bequem mit den Fingerspitzen gedeckt werden können, in der Nähe der Grundfläche in gleicher Höhe befindliche von runder Gestalt, und eine längliche viereckige Oeffnung in der Nähe des Anblaseloches in der Mitte über beiden Tonlöchern, durch welche die in dem Instrumente geschaffenen Tonwellen sich der Aussenluft mittheilen können. Diese Flöte giebt natürlich einen Ton, wie ihn eine ähnliche gedackte Orgelpfeife erzeugen würde; nach Fétis' »*Histoire générale de la musique*«, 1869, *p.* 349 ist auf derselben in ihrer tiefsten Lage, wenn beide Tonlöcher geschlossen werden, das c^2 durch 525 Schwingungen in der Secunde hervorgebracht. Bei der Oeffnung eines Tonloches soll diese Flöte nach demselben Berichterstatter das e^2 und nach Oeffnung beider das g^2 angeben, wonach sie also in der ersten Folge die



Töne  hat hören lassen. »Es ist bemerkenswerth«, sagt derselbe Schriftsteller, »dass beim Zuhalten des linken Tonloches der Flöte die Terz e^2 beinahe rein erklingt, während beim Schliessen des rechten Tonloches derselben die Terz e^2 einen Viertelton zu tief erscheint, obgleich beide Tonlöcher in derselben Horizontallinie über der Grundfläche sich befinden.« Indem der Berichterstatter nur die äussere Lage der beiden Tonlöcher beobachtete, ist demselben wohl die entweder unregelmässige Gestaltung des inneren Luftraumes der Flöte oder die Bemerkung entgangen, dass die Fortsetzungen der Tonlöcher ungleich, und deren verschiedene Ausmündungen nach dem tönenden Luftkörper hin somit eine andere Wellenbildung bedingen. — Beachten wir die wenigen selbstständigen Ueberlieferungen aus der babylonischen Zeit und suchen im Vergleiche derselben mit der assyrischen Musik (s. d.) uns über das **Wesen der babylonischen Musik** eine Ansicht zu bilden, so geht aus der Stelle des Plutarch hervor, dass man die Musik auch hier mit dem sonstigen Wissen wenigstens theoretisch in eine gewisse Beziehung gebracht hat und schon früh anfing, die Hauptintervalle in der Octave besonders aufmerksam zu beachten. Nimmt man nun noch Notiz von der aufgefundenen oben beschriebenen Flöte, die wahrscheinlich ein Instrument war, das Viele sich leicht anfertigen konnten, so lässt sich vermuthen, dass man die Töne des Dreiklangs als tonische Richtpunkte benutzte und somit, sei es instinctiv, sei es durch Calcul, auch im gewöhnlichen Leben Gebrauch von der siebenstufigen Tonleiter in der Octave machte. Diese Scalatöne fanden, nach der Abbildung der Harfe zu urtheilen, in Babylon auch eine bevorzugte Anwendung im Cultus, und zwar entweder, dass der Cultus die kleineren Tonstufen aus seinem Gebrauche verbannte und nur die fünfstufige Folge in der Octave gestattete, oder dass er nur

Melodien, selbst in der letzten Blüthezeit, in geringem Tonumfange anwandte. Neben dieser Anwendung der Musik war dieselbe aber auch bei staatlichen Ceremonien ein nothwendiger Factor geworden, und zwar, nach Dan. 3, 5, nach dem assyrischen Vorbilde, nur dass man hier grössere und kleinere Blechblasinstrumente mit angewendet findet, die nach den auf assyrischen Bildwerken dargestellten Instrumenten dort noch nicht in das Instrumentensemble aufgenommen waren. Diese Hinzufügung von zweierlei Blechblasinstrumenten zu dem Zusammenspiel mehrerer Instrumente ist eine so plötzliche Erscheinung, dass man die Ursache dieser Erweiterung des musikalischen Ensembles wohl nur ausserhalb des nationalen Entwickelungskreises der Musik zu suchen hat. Erwägt man nun, dass seit dem Auszuge der Hebräer aus Aegypten, 1500 v. Chr., bei diesem Volke der Gebrauch der Blechblasinstrumente gepflegt wurde; dass ferner Nebukadnezar selbst Jerusalem 600 v. Chr. zerstörte und den grössten Theil dieses Volkes gefangen nach Babylon führte; dass ferner schon die Assyrer das hebräische Volk theilweise deportirt hatten und somit mit deren Gebrauch der Trompete u. s. w. jedenfalls bekannt geworden waren; wie schliesslich, dass Nebukadnezar, wie dessen Nachfolger, Hebräern die höchsten Staatsämter anvertrauten: so wird man es gewiss nicht ungewöhnlich finden, wenn das für Aeusserlichkeiten so empfängliche Auge und Ohr der Babylonier diese prächtige Klangfarbe als beachtenswerthen musikalischen Factor zu Triumphgeprängen und Aufzügen erkannten und ihrem angewendeten Tonensemble einverleibten, besonders da deren mächtige Wirkungen von einem musikbegabten stammverwandten Volke in dieser Beziehung schon ausgebildet, in einer höheren Entwickelung, ihnen bekannt wurden. Aus späterer Zeit, wo die babylonische Weltherrschaft sich auch als Erbin der jeden Staat zerstörenden assyrischen Eigenheiten, der natürlichen Folgen eines allzugrossen Ueberflusses, kundgiebt, ist über die Musik in diesen Ländern nichts Besonderes weiter bekannt geworden; die staatlichen Bewegungen scheinen so sehr alle Glieder des Reiches beschäftigt zu haben, dass die wenigen Jahre des Bestandes dieses Reiches ohne jegliche weitere Culturentwickelung in dieser Beziehung verstrichen sind. Der Sohn Nebukadnezar's, Ewilmerodach, grausam und wollüstig, erlag bald der meuchelmörderischen Hand seiner Beamten, deren einer, Nabonit, 555—538 v. Chr., für sich den Thron des Reiches erwarb. Kühn suchte dieser das Erworbene zu behaupten, doch die Perser unter Cyrus vernichteten, indem sie Babylon eroberten und zerstörten, das babylonische Weltreich. Die Musik in diesen Landen, in Persepolis einen neuen Centralpunkt erhaltend, entwickelte sich in einer dem Perservolke eigenen Art weiter, welche Entwickelung in einem besonderen Artikel unter Persische Musik abgehandelt werden wird. C. Billert.

Baccalaureus (lat.) der Musik, wörtlich »der mit Lorbeer Gekrönte«, ist eine noch in England bestehende akademische Würde, welche dem Doctorgrade vorausgeht. S. Akademische Grade.

Baccè, Domenico, ein berühmter italienischer Sänger des 16. Jahrhunderts, welcher von gleichzeitigen Schriftstellern mit grosser Auszeichnung erwähnt wird, von dem man jedoch nichts Näheres weiss, als dass er am 27. Januar 1549 zu Cremona gestorben ist.

Baccelli, Domenico, italienischer Tonsetzer des vorigen Jahrhunderts, welcher mit seiner Gattin, einer trefflichen Schauspielerin, im J. 1766 nach Paris kam, wo er 1770 eine komische Oper »*Le nouveau marié, ou les importuns*«, Text von Cailhava, schrieb, deren Musik als graziös und geschmackvoll gerühmt wird. Im J. 1779 kehrte er in sein Vaterland zurück. Ueber sein weiteres Leben, so wie über seinen Tod fehlen alle Nachrichten.

Bacchanalien hiessen die geräuschvollen Feste der Griechen und Römer zu Ehren des Gottes Bacchus, deren Hauptheil aus wilden, von Trompetenmusik und Pauken begleiteten Tänzen, aus musikalischen Wettstreiten und Spielen bestand, aus welchen letzteren sich die Dramen oder Schauspiele entwickelten. Für den ältesten Mittelpunkt der B. galt in Griechenland das von Kadmos gegründete Theben, welches auch als Geburtsort des Bacchus genannt wird. In Athen war der Dienst des lenäischen Bacchus der älteste, von dem sich Spuren bis in die mythische Vorzeit finden, obwohl

auffallender Weise weder Homer, noch Hesiod von diesem Gotte oder seinem Dienste Etwas zu wissen scheinen. Als Opfer wurden Böcke, Ziegen und Stiere dargebracht. Frauen und Mädchen, Mänaden genannt, führten dabei, mit Handpauken versehen und in Felle von Hirschkälbern gekleidet, zur Nachtzeit unter Schwenken der Thyrsusstäbe wildschaurige Tänze auf und liessen sich zu ekstatischen Ausschreitungen hinreissen. Schon im J. 496 v. Chr. war der griechische Bacchusdienst zugleich mit dem der Ceres auch in Rom eingeführt worden, und letztere wurde mit dem Bacchus, dort Liber genannt, in gemeinschaftlichem Tempel verehrt. Beiden zu Ehren wurden die Liberalien am 17. März gefeiert und zwar anfangs in einer einfacheren und ruhigeren Weise als die griechischen B. Später aber artete dieser Dienst, dem Vorbilde entsprechender, ganz aus und wurde mit einer Zügellosigkeit begangen, in welcher die Consuln und der Senat Gefahr für die Sitten und den Staat sahen. Es fanden die widernatürlichsten Ausschweifungen dabei statt; zuerst wurden nur Frauen in den bacchantischen Geheimdienst aufgenommen, später aber auch Männer zugelassen. Ja, man ging endlich so weit, dass Niemand mehr, der das zwanzigste Jahr überschritten, aufgenommen werden sollte. Als dieser Unfug die höchste Spitze erreicht, leitete der Staat im J. 186 v. Chr. eine Untersuchung desswegen ein und rottete die B. mit der grössten Strenge aus. Bekannt ist in Bezug darauf das *Senatus consultum de bacchanalibus*. Jedoch kamen sie später, besonders zur Kaiserzeit, immer noch vor. In neuerer Zeit werden lärmende, von wüsten Gesängen begleitete Trinkgelage B. genannt, ein Name, welcher mitunter auch den Trinkliedern selbst beigelegt wird.

Bacchant, Bacchantin hiessen im Alterthume die Theilnehmer an den nächtlichen Bacchusfesten (s. Bacchanalien), im Mittelalter die fahrenden Schüler, bei denen die Bettelei für eine Ehrensache galt. Im weiteren Sinne hiess auch jeder Gottbegeisterte, Verzückte und von heftiger Leidenschaft Ergriffene ein B.

Bacchini, Benedetto, geboren 31. August 1651 zu Borgo-San Domino im Gebiete von Parma, trat in den Benedictinerorden als Mönch und zeichnete sich zugleich als geschickter und erfahrener Musiker in Parma aus. Er ward später Abt zu Modena und starb am 1. Septbr. 1721 zu Bologna. Von ihm eine »*Dissertatio de sistris*«, welche zu verschiedenen Zeiten im Druck erschienen ist.

Bacchini, Gislamerio, berühmter italienischer Componist des 17. Jahrhunderts. Von ihm eine Sammlung unter dem Titel: »*Il primo libro delle messe a tre, quattro e nove voci concertati*« (Venedig, 1627, in 4).

Bacchius oder **Bacchēus** (aus d. Griech.), ein Versfuss, welcher mit einer kurzen Sylbe als Aufschlag beginnt und mit einer langen und kurzen als Niederschlag endet;
◡ – ◡
z. B. beginnen. Musikalisch ausgedrückt, zeigt er folgende Figur: ♪ | ♩ ♪ |.

Bacchius, Senior, ein griechischer musikalischer Schriftsteller, von dessen Lebensumständen Nichts mehr bekannt ist. Seine Blüthezeit wird um 130 n. Chr. angenommen. Seine Schriften sind sehr wichtig für die genauere Bekanntschaft mit der antiken Musik (s. d.), da sie vor allen uns überkommenen Werken des Alterthums, welche diesen Gegenstand behandeln, schlicht, klar und fasslich abgefasst sind. Meibom brachte bereits Einiges von ihm in seiner Sammlung, Frdr. Bellermann dagegen 1842 die Εἰσαγογή περὶ μουσικῆς, welche in Fragen und Antworten (katechetischer Form) die Anfangsgründe der Musik behandelt und somit der älteste uns bekannte Katechismus der Musik ist.

Bacci, Pietro Jacopo, ein italienischer Operncomponist aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, von dem eine Oper »*Abigail*« seit 1691 mit grossem Erfolge auf den nationalen Bühnen aufgeführt wurde. Die grosse Arie daraus: »*Pensa a quest'ora*« erhielt sich noch lange in das folgende Jahrhundert hinein als ein gern gesungenes und vom Publicum bewundertes Stück.

Baccilieri, Joannes, ein berühmter italienischer Kirchencomponist, welcher dem Priesterstande angehörte. Er war in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu Ferrara geboren; seine Blüthezeit fällt in das erste Viertel des 17. Jahrhunderts. Von seinen Werken finden sich noch: »*Lamentationes Benedictus et Evangel. Dom. Palmarum et Fer. II. quinque vocum Op.* 1« (*Venetiis,* 1607 *in fol.*). »*Vespri a otto*

voci Op. 2« (*Venezia, Angelo Gardano* 1610, *in* 4). »*Totum defunctorum officium, quinque vocibus. Op.* 3« (*Venetiis, Barthol. Magni* 1619, *in* 4).

Baccinelli, Giovanni Battista, geboren zu Siena, ein Zeitgenosse des Vorigen und als Componist von Kirchenwerken gleichfalls sehr angesehen. Von seinen Compositionen ist noch vorhanden: »*Sacrae cantiones, duobus, tribus et quatuor vocibus« lib. I* (*Venetiis,* 1616, *in* 4).

Baccini, Maria, eine um 1750 geborene und 1782 zu Bremen gestorbene rühmlichst bekannte Sängerin, welche sich durch eine Altstimme voller Fülle und Tiefe auszeichnete und auf der Bühne, wie in Kirchenconzerten durch ihre treffliche Schule glänzte. Näheres ist nicht mehr über sie zu ermitteln.

Baccioni, Giuseppe, italienischer Kirchencomponist und gründlicher Kenner der Gesangskunst, war im J. 1763 zu Florenz geboren und hatte daselbst auch die Stellung eines Kapellmeisters. Seine zahlreichen Arbeiten sind meist Manuscript geblieben. Dagegen veröffentlichte er 1807 eine Gesangschule, welche eine Zeit lang in grossem Ansehen stand.

Baccusi, Ippolito, ein musikalisch tief gebildeter Mönch, welcher als Kapellmeister um 1590 zu Verona lebte und als Componist sich an den Vorbildern Willaert, Morales, Jachet und Phinot trefflich gebildet hatte. Er hat zahlreiche Messen, Psalme u. s. w. hinterlassen, welche meist zu Venedig gedruckt erschienen sind, und soll einer der Ersten gewesen sein, welche in der Kirchenmusik den Vocalsatz durch Instrumente unterstützten.

Bacfart, Jean, ein berühmter Lautenspieler in Ungarn, vielleicht ein Sohn des Folgenden. Er lebte und wirkte gegen den Ausgang des 16. Jahrhunderts hin. In Besard's »*Thesaurus harmonicus*« (1603) befinden sich einige seiner Lautenstücke.

Bacfart oder **Bacfarre,** Valentin, ein gefeierter und durch seine grossen Kunstreisen weithin berühmter Lautenspieler, dessen eigentlicher Name nach Fétis' Forschungen Graew gewesen sein soll. Er stammt aus Siebenbürgen und war im J. 1515 geboren. Er bereiste, grosses Aufsehen erregend, Deutschland und Frankreich, lebte einige Zeit am Hofe des Kaisers Ferdinand in Wien und trat endlich auf längere Zeit in die Dienste des Königs Sigismund August von Polen. Um 1570 bekleidete er wieder eine Stellung am Hofe des deutschen Kaisers zu Wien und starb am 13. August 1576 auf einer Reise in Italien, zu Padua. Von ihm erschien: »*Livre de tablature de luth etc.*« (Paris, 1564) und sein Hauptwerk »*Harmoniae musicae in usum testudinis*« (2 Theile, Krakau, 1565 u. 1568), eine reichhaltige Sammlung von Lautenstücken.

Bach, ein hochberühmtes deutsches Musikergeschlecht, welches durch Johann Sebastian Bach und dessen Söhne zu einer der hervorragendsten Familien in der gesammten Kunstgeschichte aller Völker und aller Zeiten geworden ist. Vor der Glorie und Majestät dieses Namens, welcher in dem eben genannten unsterblichen Cantor der Leipziger Thomasschule seinen erhabenen Mittelpunkt findet, haben sich unsere grössten Meister, wie Haydn, Mozart und Beethoven, in Demuth gebeugt, und selbst die kommenden Geschlechter werden stets mit der tiefsten Ehrfurcht zu ihm emporblicken, da seine unendliche Grösse erst je länger, je mehr begriffen und gewürdigt wird. Ueber fünfzig, zum Theil sehr berühmte Musiker sind ausserdem aus dieser Familie hervorgegangen. Der Ursprung des ganzen Geschlechtes weist hinauf auf Veit Bach, einen protestantischen Bäckermeister in Pressburg, welcher zu Anfange des 17. Jahrhunderts, der Religionsverfolgungen wegen, auswandern musste und sich endlich in Thüringen niederliess. In seinen Söhnen und Enkeln entwickelte sich bereits der musikalische Keim der Familie mit voller Gewalt; die hervorragenderen werden gemäss der alphabetischen Reihe ihrer Vornamen ihre Stelle finden, eine Ausnahme finde nur mit dem grossen Johann Sebastian statt, welcher, wie er Allen riesengross voranleuchtet, auch zuerst zu behandeln ist. Einer der eben erwähnten Enkel Veit B.'s war Johann Ambrosius Bach, geboren 1645 und gestorben 1695 als Hof- und Rathsmusicus zu Eisenach, von dessen Leben wenig bekannt und wohl auch zu sagen ist, da es schlicht und einfach verlief. Merkwürdig für alle Zeiten jedoch ist er in seinem erhabenen Sohne:

Bach, Johann Sebastian, geboren am 21. März 1685 zu Eisenach. Der äussere Lebensgang dieses Meisters aller Meister, wie er von Kunstgrössen wie Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann u. a. genannt wurde, ist von deutsch-bürgerlicher Einfachheit. Früh hatte er seine Mutter verloren, und noch nicht ganz zehn Jahr alt, traf ihn auch der Verlust seines Vaters. Völlig verwaist, wie er nun war, nahm sich ein älterer Bruder, Johann Christoph, welcher Organist in Ohrdruf war, seiner an. Von demselben soll er auch den ersten Unterricht im Klavierspiel erhalten haben. Musikalische Anlage, Fähigkeit und Neigung liessen ihn schnelle Fortschritte machen, doch scheint es fast, als wenn der weniger begabte ältere Bruder eifersüchtig und missgünstig auf die so unverhofft glänzende Entwickelung geblickt hätte. Folgende verbürgte Anecdote scheint dies ausser Zweifel zu stellen. Johann Christoph Bach besass nämlich ein Buch mit Compositionen der berühmtesten Klavierspieler damaliger Zeit, wie Frohberger, Fischer, Kerl, Pachelbel, Buxtehude, Bruhns, Böhm u. a., das die Quintessenz aller der mühseligen Fingerübungen dieser Meister enthielt. Jenes Buch war das Ziel innigster Sehnsucht von Seiten des vorwärts strebenden Knaben. So oft und so herzlich er aber seine Bitte auch stellen mochte, eben so oft wurde sie ihm abgeschlagen. Wie konnte er sich auch erdreisten, das spielen zu wollen, woran sich Männer, welche für vollendete Künstler galten, abmüheten! Trotzdem suchte sich der junge Sebastian den ihm verweigerten Schatz heimlich zu verschaffen. Nachts, wenn der Bruder und Alles im Hause schlief, und der helle Mondenschein dem armen Knaben eine willkommene kostenfreie Beleuchtung gewährte, schlich er zu dem, nur mit einer Gitterthür verschlossenen Notenschranke, steckte die kleinen Händchen hinein und zog den verweigerten Gegenstand seiner heissen Künstlersehnsucht wohl zusammengerollt mit grösster Vorsicht hervor. In Zeit von sechs Monaten hatte er vermöge eiserner Ausdauer die mühselige Arbeit des Abschreibens zu Ende gebracht, und nun ging es an ein eben so hartnäckiges Studium des Abspielens und des Auswendiglernens. Nicht lange jedoch mehr bot das Haus des Bruders dem jungen B. eine Zufluchtsstätte, denn Johann Christoph starb ebenfalls nach wenigen Jahren, wahrscheinlich 1698 oder 1699. Die Zeit ist nicht mehr mit Sicherheit anzugeben, ist aber um desswillen so früh anzusetzen, da Johann Sebastian bei seinem Auszuge aus dem bisherigen Asyl noch im Vollbesitz seiner schönen Sopranstimme war, welche ihm fernerhin noch von wesentlichem Nutzen sein sollte. Denn diese und sein Wanderstab waren fast die einzigen Besitzthümer, mit denen er sich, abermals verwaist, auf den Weg nach Lüneburg machte, wohin ihn die weise Hand eines guten Schicksals führte. Für seine musikalische Entwickelung, Weiterbildung und fernere Richtung konnte der Ort nicht glücklicher gewählt sein. B. fand Aufnahme auf dem Gymnasium zu Lüneburg und trat zugleich als Discantist in den Chor der Michaelisschule. Hier lernte er die Schätze der Gesang- und der Kirchenmusik auf praktischem Wege genau kennen und nahm sie ganz und voll in sich auf, um sie, seiner vorzüglichen musikalischen Anlage gemäss, auf eigenthümliche Art in sich zu verarbeiten. Seine ungeschwächte, feurige Neigung zum Klavier- und Orgelspiel trieb ihn noch ausserdem an, Alles zu thun, zu sehen und zu hören, was ihn darin weiter bringen konnte. Um Lüneburg herum liegen Hamburg, Lübeck und Celle. Jeder dieser Orte bot zu damaliger Zeit etwas Besonderes und in seiner Art Ausgezeichnetes, allen voran Hamburg. Keine einzige deutsche Stadt kam damals, was die Pflege deutscher Kunst betraf, der altberühmten Hansestadt gleich, und keine hatte so viele nach allen Richtungen hin berühmte Männer aufzuweisen. Joh. Ad. Reinken als Orgelspieler, Keiser als Gesangs- und Operncomponist zogen die Bewunderung von ganz Deutschland auf sich und standen unbestritten ohne Nebenbuhler da. In Lübeck dagegen lebte als Organist an der Marienkirche Dietrich Buxtehude, der, obwohl er an Virtuosität dem eben erwähnten Reinken und vielleicht noch manchem Anderen nachstand, Allen als tüchtiger und gewandter Componist überlegen war. In Celle endlich war es eine vortreffliche, meist aus Franzosen bestehende Instrumentalkapelle, die eines verdienten, weit verbreiteten Rufes genoss und eine überaus günstige Gelegenheit zum praktischen Studium des Orchesters bot. Alle diese Orte besuchte B., so oft er konnte und, sobald es anging, auch auf längere Zeit.

Ihnen verdankte er die verschiedenartigsten Anregungen, die wir denn auch bald auf grossartige Weise von ihm verwerthet sehen. Nach dem Höchsten strebend, liess er nur die besten und gediegensten Vorbilder auf sich einwirken, um an ihrer Hand zur Selbstständigkeit zu gelangen. Das Schicksal, welches ihn mit rauher Hand aus Vaterhaus und Heimath vertrieben, hatte demnach alles Ungemach zum Besten gewandt; es hatte ihn früh in der Schule des Lebens gestählt und den freien, empfänglichen Sinn für das Schöne und Gute, der den Knaben in das Jünglingsalter begleitete, auf merkwürdige Art dem Höchsten nahegeführt, was zu erreichen nur der sittlichen Kraft und Hoheit vorbehalten ist. In dem stillen, freundlichen Thüringen hätte sich ihm eine so vielseitige Ausbildung, eine so tüchtige Schule niemals eröffnet. Dagegen war jenes wieder ganz das Land, gesammelte Anregungen und Erfahrungen nach vollendeter Studienzeit in ruhiger Zurückgezogenheit auszunutzen und, unbehelligt von dem störenden Treiben der grossen Welt, dem Ideale nachzuleben. Sei es, dass B. dies richtig erkannte, sei es, dass ihn zu rechter Zeit wiederum sein guter Stern führte, genug, er kehrte als Jüngling von achtzehn Jahren mit reichen Kenntnissen und gründlichen Fertigkeiten, ein angehender Meister, in seine schöne Heimath zurück, die er einst als armer, seines Weges unkundiger Knabe betrübt verlassen hatte. Er fand zunächst 1703 eine Stelle als Violinist und Hofmusicus in Weimar, welche er bereits 1704 mit dem Organistenamte zu Arnstadt vertauschte. Dienst- wie Mussezeit waren dem emsigsten Studium gewidmet. Nicht allein, dass er auf seine Vervollkommnung in der Technik des Orgel- und Klavierspiels unausgesetzt sein Augenmerk richtete und sich in der Composition versuchte: er durchforschte und analysirte auch die hervorragenden Werke der damaligen deutschen, italienischen und französischen Meister und scheute nicht die Beschwerden einer Fussreise über Leipzig, Halle und Magdeburg, um, 1705 oder 1706, nach Lübeck zu kommen und dort noch einmal das Orgelspiel des berühmten Buxtehude ein Vierteljahr hindurch auf das Gründlichste zu studiren. Für eine grössere Kunstreise, namentlich nach Italien, waren ihm die Mittel versagt. Dennoch lernte er die grossen Meister dieses herrlichen Landes besser kennen und würdigen, als die meisten Kunstgenossen, denen es ein günstiges Geschick gestattet, dorthin zu pilgern. Unverdrossen legte er Hand an's Werk, schrieb nach und nach eine Menge Werke von Palestrina, Caldara, Lotti u. A. eigenhändig ab, bearbeitete andere, wie z. B. die Violinconzerte des Vivaldi, für Klavier, und liess Vieles davon, — die noch erhaltenen ausgeschriebenen Stimmen bezeugen es, — auch aufführen. Den damaligen italienischen Gesang, ein ferneres unerlässliches Bildungsmittel, hatte er von italienischen Sängern wohl schon früher in Hamburg, Weissenfels und anderwärts kennen gelernt; jedenfalls ist ihm späterhin das Vorzüglichste auf diesem Gebiete in Dresden nicht entgangen. Dass übrigens ein solches Streben und solche Leistungen nicht verborgen bleiben konnten, sondern vielmehr Aufsehen erregten, kann nicht Wunder nehmen. Schon damals gingen ihm von allen Seiten die ehrenvollsten Anträge zur Uebernahme von Organistenstellen zu; um sich zu verbessern, vertauschte er im J. 1707 die neue Kirche in Arnstadt mit der St. Blasiuskirche in Mühlhausen. Jedoch auch dort war seines Aufenthalts nicht lange, da Alles ihn einem umfassenderen Wirkungskreise zudrängte. Als ihn der Herzog von Weimar 1708 spielen gehört hatte, säumte er nicht, ihm die Hoforganistenstelle antragen zu lassen und ihn späterhin zum herzoglichen Conzertmeister zu ernennen. Mit dieser Ernennung war die förmliche Verpflichtung für Composition und Aufführung kirchlicher Gesangswerke verbunden, eine Obliegenheit, der sich B. mit dem ihm vor Allen eigenen Ernste und Eifer unterzog. Es haben sich aus jener Periode zwei grössere Kirchencantaten erhalten: »Gott ist mein König« vom Jahre 1708 und »Ich hatte viel Bekümmerniss« vom Jahre 1714, beide Meisterwerke, namentlich die letztere. Der grosse Beifall, den dieses Werk noch heutigen Tages findet, so wie die häufigen Aufführungen desselben beweisen hinlänglich, dass B. damit etwas Unvergängliches, für die damalige Zeit Unerhörtes geschaffen habe. Und so erreichte er denn schon in Weimar einen weitverbreiteten Ruf als tiefer und genialer Componist nicht minder, denn als hochbedeutender Klavier- und Orgelspieler, für den es keine Schwierigkeiten irgend

welcher Art gäbe. Mit diesem Rufe folgte er im J. 1717 einer Einladung des kurfürstlich sächsischen Conzertmeisters Volumier nach Dresden, wo der hochberühmte und vielgereiste französische Klavier- und Orgelvirtuose Jean Louis Marchand durch die Eleganz und Fertigkeit seines Spiels Alles zur Bewunderung hinriss und eben, mit einem enormen Gehalt vom Hofe engagirt, festen Fuss fassen wollte. Hochmüthig, wie er war, hatte der eitle Franzose wohl sehr geringe Begriffe von der Kunst eines »*musicien tudesque*«, und das musikalische Turnier, das, wie es scheint, tief gekränkte Collegen mit Genehmigung des Königs zwischen B. und M. zu arrangiren suchten, mochte seinem Selbstgefühle nur die verlockendste Aussicht eines neuen, höchsten Triumphes gewähren. Nachdem sich jedoch beide Gegner ein wenig sondirt, sank Marchand das Herz. Er hatte genug gehört, um von der gewaltigen Ueberlegenheit B.'s überzeugt zu sein. Tag und Stunde des angenommenen Wettstreites erschienen, allein, — Marchand war bereits mittelst Extrapost aus Dresden verschwunden. Um so glänzender war nun B.'s Triumph, und kaum nach Weimar zurückgekehrt, erhielt er von dem Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen einen Ruf als fürstlicher Kapellmeister, dem er auch folgte. Er wurde bald der Vertraute und Reisebegleiter dieses überaus kunstsinnigen Fürsten und fand in dem kleinen Köthen den angenehmsten Aufenthalt. Nicht ohne heftigen inneren Kampf trennte er sich im J. 1723 von seinem Gönner, um die an ihn ergangene ehrenvolle Berufung zum Cantor an der berühmten Thomasschule und zum Organisten und Musikdirector an den beiden Hauptkirchen in Leipzig anzunehmen. Bald nach dieser Trennung starb der Fürst und wurde von B. tief und aufrichtig betrauert, wovon auch eine sofort componirte Trauermusik Zeugniss ablegt, welche B. selbst in Köthen zur Aufführung brachte und die, nach Forkel's Ueberlieferung, tief ergreifende Nummern enthalten soll. In der einflussreichen Leipziger Stellung verblieb der hochberühmte und erhabene Meister, unendlich segensreich schaffend und wirkend, bis zu seinem Ende, nachdem er bald nach 1723 vom Herzoge von Weissenfels den Titel eines Kapellmeisters erhalten, so wie von dem kurfürstlichen Könige zu Dresden 1736 zum Hofcompositeur ernannt worden war. Eine besondere Ehrenbezeugung wurde ihm im J. 1747, kurz vor seinem Tode, zu Theil, als er einem oft ausgesprochenen Wunsche des grossen Königs Friedrich II. endlich folgte und auf eine durch B.'s Sohn übermittelte Einladung hin nach Potsdam reiste. Der König empfing ihn mit den unverkennbarsten Zeichen der Hochachtung in der zuvorkommendsten Weise; alle Schranken der Hofetikette fielen gegenüber diesem schlichten deutschen Meister. Er musste alle Silbermann'schen Klaviere des Königs probiren und auf ihnen phantasiren, die Orgeln in sämmtlichen Kirchen Potsdams spielen und beurtheilen. Dass auch Friedrich der Grosse nur die allerdings überwältigenden, glänzenden Aussenseiten B.'s, seine immense Virtuosität und seine unübertroffene Improvisationskunst, zu schätzen und hoch zu bewundern wusste, war eine Einseitigkeit, die er mit fast allen Zeitgenossen theilte, denen kaum eine Ahnung aufgegangen: welch einem köstlichen Juwele diese überaus vollendeten, anzustaunenden Eigenschaften die allein würdige Zierde und Fassung verliehen. Nach Leipzig zurückgekehrt, bearbeitete B. das ihm vom Könige aufgegebene Fugenthema, das er unter dem Namen »musikalisches Opfer« in Kupfer stechen liess und dem grossen Monarchen widmete. Bald nach dieser Zeit nahmen körperliche Leiden um so mehr überhand, als der an Anstrengung und Fleiss gewöhnte Meister ihnen eine verdoppelte Thätigkeit entgegensetzte. Ein Augenübel, mangelhaft operirt, brachte ihn nach und nach um den Gebrauch des Gesichtes und untergrub seine sonst so kräftige Gesundheit; dazu trat bald ein Schlagfluss, dessen Folgen er am 28. Juli 1750 Abends $8^1/_2$ Uhr unterlag. Seine irdische Hülle wurde auf dem St. Johanniskirchhof zu Leipzig bestattet. Die erst nach und nach zur umfassenden Würdigung der unendlichen Grösse des Meisters gelangte dankbare Nachwelt hat ihm, auf Mendelssohn's Antrieb, im J. 1842, fast hundert Jahre nach seinem Tode, vor der Thomasschule, dem Hauptorte seines unvergänglichen Wirkens, ein Monument gesetzt. Ein Gleiches soll demnächst auch in seiner Geburtsstadt Eisenach geschehen. — Wie im Kunst-, so gehörte auch in seinem Privatleben B. zu den musterhaftesten Erscheinungen, da ihn als Menschen, Bürger, Gatten, Vater und Lehrer die höchsten Tugen-

den auszeichneten. Den Grundzug seines Charakters bildete unerschütterliche Frömmigkeit, wahre Bescheidenheit und Demuth, Eigenschaften, welchen wiederum ein auf das Edelste und Höchste gerichteter Eifer, strenge Pflichttreue und höchster sittlicher Ernst entsprangen. Die herbe Schule des Lebens hatte ihn in seinen Anforderungen gegen sich selbst streng gemacht, hatte ihm aber nicht den liebenswürdigen Zug geraubt, milde und nachsichtig gegen Andere zu sein. Hochmuth und Dünkel waren ihm, der seine allermeisten Zeitgenossen so riesenhoch überragte, ganz fremd, ja er scheint, wie er sich darstellt, seine eigene Grösse nicht einmal geahnt zu haben. Seine beiden Ehen waren die glücklichsten; es entsprossen denselben nicht weniger als elf Söhne und neun Töchter, welche er aufs Trefflichste erzog, wie er überhaupt als Familienvater unausgesetzt eifrig besorgt für das Wohl der Seinigen sich zeigte. Fast eben so nahe stellte er sich zu seinen zahlreichen Schülern, mit deren Hilfe er einen fast beispiellosen Einfluss auf die musikalische Bildung und Richtung ganz Deutschlands ausgeübt hat, welchen Einfluss allerdings eine grosse Zahl seiner Werke, die bis in die neueste Zeit hinein die Grundlage für den musikalischen Fortschritt bilden, doppelt nachhaltig machten. Albrechtsberger, Kirnberger, Marpurg und die neueren Theoretiker der musikalischen Composition, K. Phil. Eman. Bach, Clementi, Cramer, Hummel, Field u. v. A. in der Theorie des praktischen Klavierspiels, Krebs, Altnikol, Kittel, Friedemann Bach, Müthel, Rinck als Organisten, Alle fussen sie auf ihn und haben nur das von B. unerschütterlich fest gezimmerte Grundgefüge mehr oder weniger auszubauen gewusst. Mit Recht bemerkt A. B. Marx, dass die tüchtigsten Leistungen der bisherigen Theorie, Harmonik und Contrapunktik sich auf B.'s Lehre und Beispiel gründen, und steht desshalb nicht an, ihn den Begründer und Vater der deutschen Tonkunst zu nennen. Wie der ganze Mann in seinen Thaten, so ist die Masse des von ihm Geleisteten, namentlich die Zahl seiner niedergeschriebenen Compositionen, deren er auch viele selbst in Kupfer ätzte, staunenerregend; dennoch dürfte bis jetzt, trotz einer von den Zeitgenossen entwickelten rühmlichen Thätigkeit, kaum etwas mehr als die Hälfte derselben wieder aufgefunden und veröffentlicht sein. Sie bestehen aus Oratorien, Passionsmusiken, geistlichen und weltlichen Cantaten, Motetten und Messen, Klavierstücken und Instrumentalwerken von verschiedenster Art und Ausdehnung, Orgelcompositionen, Conzerten und Phantasien; Klavier und Orgel namentlich erfreuen sich des reichsten Schatzes der herrlichsten Präludien und Fugen. In allen diesen Werken von den grossartigsten, gewaltigsten und umfangreichsten an, bis hinab zu den engen Kreisen kleiner musikalischer Gebilde behauptet B. seinen unvergänglichen Ruhm als der erhabene Vertreter des Innerlichen und Geistigen in der Kunst, als der kühnste und mächtigste Herold der Idee im Kunstwerke. Die hohe contrapunktische Kunst, die den Ausführenden wie den Hörer in die labyrinthischen Gänge der ausgebildetsten Polyphonie führt, die Meisterschaft der Arbeit wie der organischen Entwickelung, an und für sich des Studiums werth und lohn- und genussbringend, dienen seinem Ideale nur als Mittel zum Zwecke: den Stoff zu durchgeistigen. Das rein Technische kann desshalb keineswegs das Hauptverdienst B.'s genannt werden, wie noch immer Viele meinen. Dieses ruht nicht ausschliesslich in der kunstreichen Form, welche er allerdings beherrschte, wie Keiner vor und nach ihm und in der er sich vollkommen natürlich aussprach, sondern in dem edlen, freien und hohen Geiste, welcher im mächtigen Fluge seine Gedanken und Empfindungen schalten und walten lässt und bald die Saiten eines bestimmteren Gefühls anschlägt, bald wieder sich über das beschränkte Affectleben in die unbeschränkten Gefilde freien Tonspiels erhebt. Tiefer sittlicher Ernst, welcher selbst scherzhafte Gebilde verklärt, ist der Grundinhalt seiner Musik; ihm fügt sich die ästhetische Schönheit gleichsam wie von selbst harmonisch an. Nur eine solche Kraft, eminent in Gedankentiefe, eminent in Ausdrucksweisen, vermochte über so kolossale Structuren und riesige Verhältnisse zu herrschen, wie er sie entwickelt und namentlich in seinen grossen, aus innigster, glaubensfester Frömmigkeit geschaffenen Kirchenwerken aufgebaut hat. — Den Anfang zu einer Gesammtausgabe von B.'s zahlreichen Werken, welche nach seinem Tode allenthalben hin zerstreut wurden und so in öffentliche Bibliotheken und in Privatbesitz wanderten, oder

auch verloren gingen, findet man in der von seinem Sohne Karl Phil. Emanuel herausgegebenen Sammlung der »Vierstimmigen Choralgesänge« (Berlin und Leipzig, 1765 bis 1769, 2 Bde.), welche, von diesem und Kirnberger umredigirt und vermehrt, bald eine neue Ausgabe erlebte (Leipzig, 1784 bis 1787, 4 Bde.; neuester Abdruck 1832) und neuerdings noch einmal von Becker edirt wurde (Leipzig, 1843). Vollständigere Sammlungen der Klavier- und Orgelwerke veranstalteten zuerst die Verlagshandlungen von Peters in Leipzig (durch Czerny, Griepenkerl, Dehn und Roitzsch), Haslinger in Wien und Holle in Wolfenbüttel. Endlich, 1850, im Säcularjahre des grossen Meisters, schritt man auch zu einer Gesammtausgabe von B.'s sämmtlichen vorhandenen oder noch auffindbaren Werken. Zu dem Ende traten die besten musikalischen Kräfte Deutschlands zu Leipzig unter dem Namen »Bachgesellschaft« zusammen und lieferten jedes Jahr einen oder einige Bände der B.'schen Compositionen, sorgfältig redigirt und mit sachgemäss eingehenden, Kritik ausübenden Vorreden ausgestattet. Die Verlagsfirma von Breitkopf und Härtel, welche bereits früher zahlreiche Werke B.'s, als Motetten, Choräle, mehrere Cantaten u. s. w., herausgegeben hatte, hat das Verdienst, dem Unternehmen die würdigste und glänzendste äussere Ausstattung verliehen zu haben. Die Mitglieder der Gesellschaft, gegen 600 an der Zahl und aus Künstlern und Kunstfreunden bestehend, verbreiten sich über alle Theile der gebildeten Welt. Bis Ende 1869 waren 17 Jahrgänge erschienen, die bereits einen wahrhaft herrlichen Schatz der kostbarsten Werke enthalten, so u. A. eine Trauerode (1727), das »Weihnachtsoratorium« (1734), das Magnificat in *D*-dur, vier Messen, fünf weltliche, drei Trauungs- und siebenzig Kirchencantaten, welche, hier sämmtlich zum ersten Male nach Originalquellen herausgegeben, der Vergessenheit entrissen worden sind. Ferner die Passionsmusiken nach Matthäus (1729) und Johannes, die Hohe Messe in *H*-moll (1733) und andere Meisterwerke, welche zuvor nur in mangelhaften, corrumpirten oder fehlervollen Ausgaben cursirten. Die durch diese Gesellschaft mächtig erweckte Theilnahme und der Sinn für B.'s Schöpfungen werden durch die sogenannten »Bachvereine« genährt und weitergetragen, da dieselben es als ihre vorzüglichste Aufgabe betrachten, jene Werke und namentlich die unbekannten und weniger bekannten zur öffentlichen Aufführung zu bringen; in Berlin, Hamburg, Köln und anderen Orten haben sie bereits den förderndsten und bildendsten Einfluss ausgeübt. — Die erste ausführlichere Biographie B.'s, verfasst von B.'s Sohn Karl Phil. Emanuel und von Agricola, B.'s Schüler, findet sich in Mizler's »Musikalischer Bibliothek« (1754, Bd. 4, Th. 1), besonders wichtig dadurch, dass sie ein authentisches Verzeichniss von B.'s Werken enthält, auf welches alle neueren Verzeichnisse als auf die einzige Originalquelle zurückzugehen haben. B.'s musikalischer Nachlass bestand demnach in Folgendem. A. Gedruckte Werke: 1) Erster Theil der Klavierübung, bestehend in 6 Suiten (1726—1731). 2) Zweiter Theil der Klavierübung, bestehend in einem Conzerte (im ital. Style) und einer Ouvertüre für ein Clavicymbal mit 2 Manualen (1735). 3) Dritter Theil der Klavierübung, bestehend in unterschiedenen Vorspielen über einige Kirchengesänge für die Orgel (1743). 4) Eine Arie mit 30 Variationen (die sogenannten Goldberg'schen. 1744?). 5) Sechs dreistimmige Vorspiele über eben so viele Gesänge für die Orgel (Entlehnungen aus Kirchencantaten. 1745?). 6) Einige canonische Veränderungen über den Gesang: Vom Himmel hoch, da komm' ich her (1747). 7) Das musikalische Opfer (1747). 8) Die Kunst der Fuge (comp. 1749, edirt 1752). Unerwähnt blieben: 9) Die Stimmen zur Rathswahlcantate: »Gott ist mein König« (Mühlhausen, 1708), so wie 10) 69 Choräle mit beziffertem Bass, die in Schemelli's »Musikalischen Gesangbuch« zu finden sind (Zeitz, 1736). B. Ungedruckte Werke: 1) Fünf Jahrgänge von Kirchenstücken auf alle Sonn- und Festtage. 2) Viele Oratorien, Messen, Magnificat, einzelne Sanctus, Dramata, Serenaden, Geburts-, Namenstags- und Trauermusiken, Brautmessen, auch einige komische Singstücke. 3) Fünf Passionen, worunter eine zweichörige. 4) Einige zweichörige Motetten. 5) Eine Menge von freien Vorspielen, Fugen und dergleichen Stücken für Orgel mit obligatem Pedale. 6) Sechs Trios für Orgel mit obligatem Pedale. 7) Viele Choral-Vorspiele für Orgel. 8) Ein Buch voll kurzer Vorspiele zu den meisten Kirchenliedern für Orgel. 9) Zweimal 24 Vorspiele

und Fugen durch alle Tonarten für Klavier. (Das wohltemperirte Klavier, Theil I 1722, Theil II 1744). 10) Sechs Toccaten für Klavier. 11) Sechs dergleichen Suiten (die sogenannten englischen). 12) Noch sechs dergleichen, etwas kürzere (die sogenannten französischen). 13) Sechs Sonaten für Violine ohne Bass. 14) Sechs dergleichen für Violoncell. 15) Verschiedene Conzerte für ein, zwei, drei und vier Clavicymbale. 16) Endlich eine Menge anderer Instrumentalsachen von allerlei Art und für allerlei Instrumente. — Diesen unermesslichen Schatz (s. Forkel's B.-Biographie, Seite 6) theilten nun die Erben der Art unter einander, dass die »Jahrgänge« den älteren Söhnen zufielen, und Wilhelm Friedemann das Meiste davon bekam, weil er in seiner damaligen Stelle in Halle den meisten Gebrauch davon machen konnte. Vergleicht man mit dieser Notiz die Zahl derjenigen Gesangswerke unseres Meisters, wie sie in dem Verzeichnisse des musikalischen Nachlasses von »C. Ph. E. Bach« namentlich aufgeführt werden, so hat es allerdings mit jener Nachricht seine Richtigkeit. Friedemann erhielt 3 Jahrgänge mit 3 Passionen, C. Ph. Emanuel 2 Jahrgänge mit 2 Passionen. Hieran knüpft sich die bedeutsame Thatsache, dass wir bisher nur diejenigen grossen Werke B.'s kennen lernen konnten, die uns durch C. Ph. Emanuel erhalten worden sind. Dahin gehören: 1) die Matthäus-, 2) die Johannespassion, 3) das Weihnachtsoratorium, 4) die Hohe Messe in *H*-moll, 5) das fünfstimmige Magnificat, 6) die vier kurzen Messen, 7) circa 90 Kirchencantaten u. s. w. Die Schlussfolgerungen, die sich hier noch an das Schicksal des Friedemann'schen Antheiles knüpfen, müssen desshalb zu Schmerz und Trauer stimmen. Hat er doch höchst wahrscheinlich ebenfalls Meisterwerke von gleich hoher Bedeutsamkeit besessen, die vielleicht wie jene einzig in ihrer Art waren, und somit unersetzliche Verluste beklagen lassen! Und in der That! Grössere Gesangswerke fehlen aus B.'s vollendetster Zeit, d. h. von 1734—1750, gänzlich. Unter den späteren Biographien ist als die wichtigste die von Forkel (Leipzig, 1802) zu nennen, demnächst die von Hilgenfeldt (Leipzig, 1850). Das reichste und umfassendste biographische Material aber hat C. H. Bitter in seinem zweibändigen Werke (Berlin, 1865) mit dem grössten Fleisse zusammengetragen. Mehr oder weniger verdienstlich sind auch die Beiträge von Hiller (Leipzig, 1784), Siebigk (Breslau, 1801), Schauer (Jena, 1850), Neumann (Kassel, 1855) und den Lexikographen Schilling, Fétis und besonders Gerber. Auch über einzelne Werke B.'s existiren viele theils schätzbare, theils werthvolle Schriften: vor allen ragen hervor die von Mosewius »Ueber die Kirchencantaten und Choralgesänge« (Berlin, 1845) und »Ueber die Matthäuspassion« (Berlin, 1852), von K. von Winterfeld in dessen »Evangelischen Kirchengesang« (Leipzig, 1847), von E. O. Lindner in dessen Werke »Zur Tonkunst« (Berlin, 1864), von Debrois van Bruyck in den »Analysen des Wohltemperirten Klaviers« (Leipzig, 1867), von R. Franz »Ueber das Magnificat« (Halle, 1863) und in den Vorreden zu den einzelnen Bänden der Gesammtausgabe der Bachgesellschaft. Einen trefflichen thematischen Catalog der gesammten bisher bekannt gewordenen Instrumentalwerke B.'s hat in neuester Zeit A. Dörffel mit grosser Gewissenhaftigkeit und Umsicht zusammengestellt (Leipzig, 1866). Bei der bekannten Sachlage der Bachliteratur wird freilich auch die fleissigste Arbeit keine bestimmt abgeschlossene sein können. So meldet sich für heute ein drittes Conzert für zwei Klaviere (*c*-moll), dessen wohlerhaltenes Autograph sich zu Berlin in Privathänden befindet, als erster Nachtrag. Wilh. Rust.

Bach, Anna Magdalena, geborene Wülkens, die zweite Gattin des Vorigen, war im J. 1700 zu Weissenfels geboren, wo ihr Vater herzoglicher Hofmusicus war. Sie besass eine schöne, gut entwickelte Sopranstimme, von der sie jedoch keinen öffentlichen Gebrauch machte. Ihre Vermählung mit Johann Sebastian Bach, damals fürstlicher Kapellmeister in Köthen, fiel in das Jahr 1721, und sie hat demselben in 29jähriger glücklicher Ehe sechs Söhne und sieben Töchter geschenkt. Für die Werke ihres unsterblichen Gatten, den sie überlebte, zeigte sie das grösste Verständniss und innige Sorgfalt. Sie starb, warm und aufrichtig betrauert, im J. 1757 zu Leipzig.

Bach, Heinrich, geboren 16. Septbr. 1615 zu Wechmar, war der Sohn eines

kunstgebildeten Teppichwebers, welcher denselben im Verein mit seinem Bruder Johann B. zu einem tüchtigen Orgelspieler heranbildete. Anfangs Rathsmusicus zu Schweinfurt, wurde B. später Organist in Erfurt und seit 1641 in Arnstadt, wo er auch am 10. Juli 1691 starb. Seine Söhne Johann Christoph (s. d.) und Johann Michael erzog er gleichfalls zu vorzüglichen Organisten und Componisten. Des Letzteren jüngste Tochter, Maria Barbara, verheirathete sich im J. 1708 mit ihrem berühmten Verwandten Johann Sebastian Bach, welcher damals in Mühlhausen die Organistenstelle bekleidete, und gebar ihm zwei Töchter und fünf Söhne. Sie starb bereits 1720 in Köthen, während ihr Gatte mit dem Fürsten Leopold auf einer Reise abwesend war.

Bach, Johann Bernhard, wurde 23. Novbr. 1676 zu Erfurt geboren, wo sein Vater Aegidius B. Organist an der Kirche St. Michael war. Er erhielt eine gründliche musikalische Bildung, welche ihn befähigte, nachdem er vorher als Organist in Erfurt und Magdeburg gewirkt hatte, die Stelle als Hofmusicus und Hauptorganist an der St. Georgenkirche zu Eisenach zu übernehmen und trefflich auszufüllen. Auch als Componist machte er sich vortheilhaft bekannt, und seine Präludien für Orgel und Ouvertüren in Telemann's Manier waren zu damaliger Zeit sehr geschätzt. Er starb am 11. Juni 1749.

Bach, Johann Christian, genannt der mailändische oder englische Bach, war der jüngste Sohn des grossen Sebastian und im J. 1735 zu Leipzig geboren. Nach dem Tode seines Vaters kam er nach Berlin, wo ihn sein Bruder Emanuel aufnahm und ihn im Klavierspiel und in der Composition unterwies. Seine ausserordentliche Begabung und der vortreffliche Unterricht wirkten rasch fördernd zusammen, sodass er sowohl als Virtuose, wie als Componist hochgeschätzt wurde. Leider war auf ihn aber von der hohen sittlichen und künstlerischen Würde des Vaters und Bruders wenig übergegangen, und die Freuden des Lebens nahmen in seinem Gemüth den Vorrang vor dem Künstlerthum ein. Er eilte desshalb, seinen gestrengen Bruder zu verlassen und begab sich im J. 1754 nach Mailand, wo er Domorganist wurde. Er stand keinen Augenblick an, dem leidigen Tagesgeschmack Zugeständnisse zu machen und sein herrliches Talent an Kleinigkeiten und Modestücke zu vergeuden. Dadurch wurde er freilich der Abgott des grossen Publicums, der Dilettanten und der schönen Frauenwelt, welcher er zugleich wie dem Weine zeitlebens mehr als billig ergeben war. Sein ausgezeichnetes Klavierspiel vernachlässigte er nach und nach und liess sich von dem italienischen Himmel zu seichten und süsslichen Gesangscompositionen inspiriren. Um sich ganz der Oper mit ihrem Glanz und Gepränge widmen zu können, was ihm als Organisten nicht wohl angestanden hätte und auch kaum gestattet gewesen wäre, nahm er 1759 einen Ruf nach London als Kapellmeister an. Als Operncomponist errang er seitdem glänzende, aber nicht dauernde und stichhaltige Erfolge, wenn auch viele seiner Arien sich noch längere Zeit als Lieblingsstücke des Publicums hielten. Man rühmte seine einschmeichelnde Melodik und die frische, lebendige Instrumentirung, welche durch häufigere Verwendung der Blasinstrumente einen zuvor ungekannten Reiz erhielt. Eben so war er der Erste, welcher in der Grossen Opernarie die vielen und lästigen *da Capi* abschaffte. Mit seiner Oper »*Orione, ossia Diana venpicata*« errang er im J. 1763 den ersten glänzenden Triumph, und nun liess er schnell »*Zanaida*«, »*Adriano in Siria*«, »*La clemenza di Scipione*«, »*Temistocle*« u. v. a. folgen. Dass ihm, trotz seines leichtfertigen Wesens, der Weg zum wahrhaft Schönen und Erhabenen nicht verschlossen war, beweisen seine wenigen Kirchenwerke, welche in Messen, Psalmen und einem würdevollen *Te deum* bestehen, eben so seine Sinfonien, welche einen grossen Zug offenbaren. Durch seine elegante Art zu componiren andererseits soll er die Liebe zum Klavierspielen ungemein befördert und verbreitet, namentlich soll er in seinen Klavierconzerten die Technik des Instrumentes wesentlich erweitert haben. Er starb im J. 1782 und hinterliess, seinem flotten Leben entsprechend, zahlreiche Schulden. B. war mit einer italienischen Sängerin, Cäcilie Grassi, verheirathet gewesen, die seit 1767 den Platz einer Primadonna an der Londoner Oper einnahm und ihren Gatten überlebte. Sie soll eine weiche, sympathische Stimme, aber wenig Sinn für Action und Darstellung besessen haben.

Bach, Johann Christoph, der älteste Sohn Heinrich B.'s (s. d.), war im J. 1643 zu Arnstadt geboren und ist in jeder Hinsicht ein würdiger Vorläufer seines grossen Verwandten Sebastian. Er wurde 1665 als Organist in Eisenach angestellt und waltete in diesem Amte, als Orgelspieler bewundert und als Componist hochgeschätzt, mit der grössten Pflichttreue bis zu seinem Tode, am 31. März 1703. Er war einer der grössten und gewandtesten Contrapunktiker seiner Zeit und neben seiner Gelehrsamkeit wird seine reiche Erfindung und wohlklingende Satzweise gerühmt. Um so mehr zu bedauern ist es, dass die meisten seiner Arbeiten apokryph geblieben oder verloren gegangen sind, obwohl es nicht zu verwundern ist, wenn man einen Blick auf das stille und genügsame Walten der damaligen Cantoren und Organisten wirft, welche schlicht und fromm zur Ehre Gottes und zur Erbauung ihrer Gemeinden schrieben und musicirten und nach der Anerkennung der übrigen Welt nichts fragten. Seine Söhne Johann Nicolaus und Johann Christoph erzog er gleichfalls zu trefflichen Musikern; von ihnen erwarb sich namentlich der Erstere einen weit verbreiteten Ruf. Geboren zu Eisenach am 10. Octbr. 1669, wurde er 1695 Organist zu Jena und starb daselbst im J. 1740. Von ihm hat sich eine Reihe guter Suiten erhalten; er hat sich auch im Bau von Klavierinstrumenten versucht.

Bach, Johann Christoph Friedrich, genannt der Bückeburger Bach, war der neunte Sohn Sebastian's und am 29. Juni 1732 zu Leipzig geboren. Er besuchte, obwohl musikalisch vortrefflich gebildet, die dortige Universität, um die Rechtswissenschaften zu studiren, wendete sich aber schliesslich wieder der Kunst zu, welche das Erbtheil seines Hauses war. Er wurde als Kapellmeister des Grafen von Schaumburg zu Bückeburg angestellt und führte, geachtet und geehrt, ein stilles und zufriedenes Leben, welches der äusserlichen Wechselfälle entbehrte. Er starb am 26. Januar 1795. B. war ein gewandter und fruchtbarer Componist, und obwohl er an Grösse des Talentes und Bedeutsamkeit seinen Brüdern nicht gleichkam, zeigte er sich als würdiger Schüler seines Vaters, dessen Herzensgüte und Treue zudem auf ihn übergegangen war. Von seinen Werken sind besonders Oratorien, Motetten, eine Cantate »Pygmalion«, Gesänge, Trios und Klavierconzerte zu nennen. Auch in der Oper hat er sich versucht, indem er ein Textbuch von Gerstenberg, »Die Amerikanerin« betitelt, in Musik setzte.

Bach, Johann Elias, gleichfalls ein Sprössling der berühmten Bach-Familie und jedenfalls mit Johann Sebastian, wenn auch in entfernterem Grade, verwandt. Von seinen Lebensumständen ist Nichts weiter bekannt, als dass er als Cantor und Inspector des Gymnasiums in Schweinfurt lebte, in welches Amt er am 29. Mai 1743 eingeführt worden war.

Bach, Johann Ernst, ein Sohn Johann Bernhard B.'s (s. d.), geboren 28. Juni 1722 zu Eisenach, besuchte die Thomasschule und später die Universität zu Leipzig, wo er die Rechtswissenschaften studirte, ohne jedoch die Tonkunst, mit welcher er sich von jeher mit Erfolg beschäftigt hatte, zu vernachlässigen. Der Advocatur, welche er nach vollendeten Studien in Eisenach antrat, bald überdrüssig, vernachlässigte er sein Amt und trieb ausschliesslich Musik, sodass er im J. 1748 seinem Vater im Organistenamte folgen konnte. Bald darauf trat er als herzoglich weimar'scher Kapellmeister in Function. Seitdem begann seine selbstschöpferische Thätigkeit, und es sind aus dieser Periode »Auserlesene Fabeln mit Melodien«, drei Klaviersonaten mit Violine (1770) u. s. w. allgemeiner bekannt geworden.

Bach, Johann Ludwig, gleichfalls ein tüchtiger musikalischer Sprössling seines berühmten Geschlechts, war im J. 1677 geboren, lebte und wirkte als hochfürstlich sachsen-meiningen'scher Hofkapellmeister und starb im J. 1730 zu Meiningen.

Bach, Johann Michael, Cantor zu Tonna, führte ein unstetes Wanderleben in den Niederlanden, in England und in Amerika. Nach Deutschland zurückgekehrt, begann er 1779 und 1780 in Göttingen aufs Eifrigste zu studiren, worauf er in Güstrow als Advocat angestellt wurde. Er veröffentlichte u. A. eine »kurze und systematische Anleitung zum Generalbass und der Tonkunst überhaupt, mit Exempeln erläutert, zum Lehren und Lernen entworfen«.

Bach, Karl Philipp Emanuel, der Berliner oder Hamburger Bach genannt, Johann Sebastian's zweiter Sohn, wurde am 14. März 1714 zu Weimar geboren. Sein grosses Talent für die Musik trat schon frühzeitig unverkennbar hervor, und es erschien natürlich, dass Lehre und Beispiel seines grossen Vaters die angeborenen Keime mächtig zur Entfaltung trieben. Dennoch wünschte Sebastian, dass dieser Sohn die Wissenschaften studiren möchte, und namentlich hätte er gern aus einem seiner Kinder einen tüchtigen Juristen gebildet gesehen, zumal er aus Erfahrung wusste, dass die Musik als Existenzfrage keine glänzenden Aussichten bot. Des jungen B. offener, empfänglicher Sinn schien auch wirklich die besten Hoffnungen auf Erfüllung des väterlichen Wunsches zu geben, da der Jüngling mit den besten Zeugnissen die Thomasschule in Leipzig absolvirte und zur dortigen Universität abging, welche er später mit der zu Frankfurt a. O. vertauschte. In letzterer Stadt schwanden jedoch alle Rücksichten, welche er bisher auf den gestrengen Vater genommen hatte, und er gab sich der ausübenden Tonkunst und namentlich dem Klavierspiel mit voller Seele hin. Bereits im J. 1731 hatte er eigenhändig sein erstes Werk veröffentlicht, betitelt: »Ein Menuett für Klavier mit überschlagenen Händen«, welches er selbst auf die Platten gestochen, eine Kunst, die er vom Vater erlernt hatte, der sie betrieb, um des vervielfältigenden Copirens enthoben zu sein. In Frankfurt widmete sich B. besonders einem neuen musikalischen Vereine, welchen er behufs Ausführung von Tonwerken gegründet hatte, und ging 1738, um einen bedeutenderen Wirkungskreis zu finden, nach Berlin. Dort sah er sich anfangs, seinem Vater zum Kummer, auf das Privatisiren angewiesen; sein treffliches Klavierspiel blieb jedoch nicht unbemerkt, und bereits 1740 wurde er als Kammermusicus und Clavicembalist in die neu errichtete königl. Kapelle gezogen, in welcher Stellung es seine Aufgabe wurde, auch das Flötenspiel des Königs in dessen Privatconzerten zu accompagniren. Er erwarb sich durch seine Fertigkeit ebensowohl, wie durch sein offenes, freimüthiges Auftreten die volle Achtung und Gunst Friedrichs II., obwohl er dessen Toleranz mitunter auf harte Proben stellte. B.'s Compositionen dagegen fanden bei Hofe keinen Beifall. Der siebenjährige Krieg führte nicht blos den König hinweg in das Feldlager, sondern lichtete und zerstreute auch die zurückbleibende königliche Kapelle, welche ihre Gehalte immer unregelmässiger, endlich gar nicht mehr ausgezahlt erhielt. Aus dieser drückenden Lage befreite B. ein Ruf als Kirchen-Musikdirector nach Hamburg an Telemann's Stelle, im J. 1767, welchen er auch zum Bedauern des Königs annahm. Als Zeichen besonderer Gunst erhielt er bei seinem Scheiden von der Prinzessin Amalie von Preussen, der Schwester Friedrichs II., den Titel eines Kapellmeisters. In Hamburg führte er ein so sorgenfreies und glückliches Leben inmitten einer ihm zusagenden Thätigkeit, dass er alle an ihn ergehenden, zum Theil verlockenden anderweitigen Berufungen ausschlug. Er starb hochbetagt zu Hamburg am 14. Septbr. (nach Anderen am 14. Decbr.) 1788 an einer Brustkrankheit. Seine Kinder, deren er zwei Söhne und eine Tochter hinterliess, hatten zu ihres Vaters Leidwesen keine musikalische Begabung. Eine ausführlichere Lebensbeschreibung, von ihm selbst verfasst, findet man in Burney's »Tagebuch einer musikalischen Reise« (Leipzig, 1772, 3 Bde.). Burney selbst beschreibt B.'s äussere Erscheinung mit folgenden Worten: »Er ist eher kurz, als lang von Wuchs, hat schwarze Haare und Augen, eine bräunliche Gesichtsfarbe, eine sehr beseelte Miene und ist dabei lebhaft und munter«. Als Componist hatte er die kunstvolle Theorie seines Vaters ganz und voll in sich aufgenommen, ohne aber dessen gewaltige Tiefe und Erhabenheit zu besitzen; was er bieten konnte und bot, war mehr anmuthig als erhaben, mehr geistreich als ergreifend, und wenn er sich in seinen Kirchenchören zu einem mächtigeren Aufschwung erhebt, so tritt meist die Gewaltsamkeit, mit der dies geschieht, hervor und er behilft sich mit Künstelei. Sein unbestrittenes Hauptverdienst besteht in seinem Einfluss auf das Klavierspiel, welches er gemäss den grossen Principien seines Vaters durch Schrift (»Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen, mit Exempeln«), Lehre, Beispiel und überaus zahlreiche Compositionen (fast 200 Solostücke, darunter gegen 50 Klavierconzerte) weiter förderte, und die moderne Klavierschule hat diesem Künstlerpaare mehr oder weniger fast Alles zu danken, was sie weiss und

aufgestellt hat. Haydn, welcher täglich Werke von B. ebensowohl zu seinem Vergnügen als zu seiner Belehrung spielte, erkennt dies auch in Bezug auf seine Instrumentalwerke mit folgenden Worten an: »Was ich weiss, habe ich dem Philipp Emanuel Bach zu verdanken«. B. selbst fixirt in seiner Selbstbiographie seine Anforderungen an das Klavier und an den Klaviercomponisten kurz aber erschöpfend folgendermaassen: »Mich dünkt, die Musik müsse vornehmlich das Herz rühren, und dahin bringt es ein Klavierspieler nie durch blosses Poltern, Trommeln und Harpeggiren, wenigstens bei mir nicht«. Von ihm hauptsächlich her datirt auch das sogenannte Charakterstück, dessen heutige überschwängliche Titel sich damals noch überboten finden möchten. B.'s grosse Fruchtbarkeit beschränkte sich übrigens keineswegs auf das instrumentale Gebiet; die Zahl seiner Kirchenwerke, geistlichen und weltlichen Gesänge, Cantaten und Lieder ist ebenfalls staunenerregend. In denselben ist er durch vergrösserte Mannigfaltigkeit des Rhythmus und durch eine reichere Begleitung weiterbildend aufgetreten. Von den grössten und umfangreichsten seien nur erwähnt: »Die Israeliten in der Wüste«, Oratorium (Hamburg, 1769), »Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu«, Cantate von Ramler, seine Lieblingsarbeit (geschrieben 1777 und 1778, erschienen Hamburg, 1787), das berühmt gewordene »Heilig« für zwei Chöre mit einer Arie zur Einleitung und für Oboen, Trompeten und Pauken (Hamburg, 1778), ferner zwanzig Passions-, viele Fest- und Jubelmusiken; von den kleineren die Melodien zu Gellert's geistlichen Liedern und Oden, von denen 1784 die fünfte Auflage erschien und von denen viele gebräuchliche Choralmelodien geworden sind, als: »Gott ist mein Lied«, »Besitz' ich nur ein ruhiges Gewissen«, »Die Himmel rühmen«, »Du klagst«, »Was sorgst du ängstlich«, »Was ist mein Stand« u. s. w. Ein vollständiges, sehr schätzbares Verzeichniss der sämmtlichen Werke brachten die Lexikographen Gerber und C. v. Ledebur. B.'s Büste ist im Conzertsaale des königl. Schauspielhauses zu Berlin aufgestellt.

Bach, Wilhelm Friedemann, genannt der Hallische Bach, war der älteste und genialste Sohn Sebastian's, welcher alle die eminenten Gaben seines Vaters überkommen erhalten zu haben scheint, dennoch aber auch der unglücklichste von dessen Söhnen. Geboren zu Weimar im J. 1710, genoss er sowohl im Klavier- und Orgelspiel, als auch in der Theorie und Composition den Unterricht seines Vaters, welcher ihn in musikalischer Hinsicht zu seinem Liebling erkor und Grossartiges von ihm erwartete. Seine frühzeitige Meisterschaft im Spiel, wie in der Improvisation erregte denn auch das Staunen und die Bewunderung der Zeitgenossen. Violinunterricht erhielt er von dem nachmaligen Conzertmeister J. G. Graun, welcher damals in Merseburg lebte. In allen Kunstfächern, wie auch nicht minder in den Schulwissenschaften waren seine Fortschritte schnell und gewaltig. Er besuchte die Thomasschule und die Universität zu Leipzig und ging 1733 als Organist der Sophienkirche nach Dresden, welche Stellung er 1747 mit der eines Musikdirectors und Organisten an der Marienkirche zu Halle a. S. vertauschte. Dort blieb er zwanzig Jahre hindurch, musste jedoch das gute Amt seines sich immer mehr verschlechternden Lebenswandels wegen aufgeben, worauf er nach Leipzig zurückkehrte. Seitdem lebte er unstet und flüchtig, bald da, bald dort, und obwohl er einen Ruf als hessen-darmstädtischer Kapellmeister erhielt, trat er diese Stellung nicht an, sondern zog es vor, sich, die Violine in der Hand, wandernden Musikanten anzuschliessen oder sich in Bettlerkleidung für ein beliebiges Eintrittsgeld auf der Orgel hören zu lassen. Am längsten verweilte er zu Braunschweig, Göttingen und Berlin, wohin es ihn seit 1774 immer wieder zog, und wo er endlich auch mit Hinterlassung einer unglücklich gemachten Gattin, als trauriges Bild eines verkommenen Genies, am 1. Juli 1784 in den dürftigsten Umständen verschied. Was aus B. bei seiner herrlichen Begabung und mit seinen enormen Kenntnissen und Fertigkeiten, einen geregelten Lebenswandel vorausgesetzt, hätte werden können, das deutet sein Bruder Karl Phil. Emanuel an, wenn er behauptet, dass Friedemann der einzige der Brüder gewesen, der im Stande war, den Vater zu ersetzen. B. war unstreitig der grösste Orgelspieler und Fugist und einer der tiefsten Theoretiker seiner Zeit; seine ohne den sittlichen Ernst seines Vaters hingeworfenen Compositionen (die königl. Bibliothek in Berlin besitzt einen sehr grossen Theil derselben) geben einen

nur entfernten Maassstab für die Grösse ihres Schöpfers ab, stellen aber um so mehr sein Genie ausser Zweifel. Trunksucht, Liederlichkeit, Rohheit und Undankbarkeit liessen alle Versuche scheitern, den unglücklichen Künstler seinem eigensten Berufe wieder zuzuführen. Sein abenteuerlicher Lebenslauf ist Gegenstand eines vielgelesenen Romans geworden, welchen E. Brachvogel im J. 1854 verfasst hat. Schliesslich sei noch einer interessanten Notiz gedacht, welche sich in Plümecke's »Theater-Geschichte« S. 338 findet. »Für den durch sein grosses musikalisches Genie berühmten Herrn Wilh. Friedemann Bach«, heisst es daselbst, »unternahm er (Plümecke) hiernächst in den J. 1778 und 79 die Verfertigung einer ernsthaften Oper (nach Marmontel), Lasus und Lydie, worin er besonders die Chöre der Alten (insofern solches möglich ist) wieder auf die Bühne zu bringen versuchte. Doch ist selbige, weil die Composition, kränklicher Umstände des Componisten wegen, unbeendigt blieb, bis jetzt noch ungedruckt.« Hiernach scheint es, als ob B. zuerst schon damals den grossen Gedanken gehabt habe, das antike Drama mit Hilfe der Musik wieder auf die Bühne zu bringen, eine Idee, wie sie erst seit 25 Jahren, auf Anregung König Friedrich Wilhelms IV. von Preussen, durch Mendelssohn, Schulz, Taubert u. s. w. zur Ausführung gekommen ist.

Bach, Wilhelm Friedrich Ernst, Sohn des sogenannten Bückeburger Bach, Christoph Friedrich Bach (s. d.), und letzter Enkel Sebastian's, wie sein Grabstein auf dem Sophienkirchhof in Berlin besagt, wurde am 27. Mai 1759 zu Bückeburg geboren und erhielt schon früh Unterricht in der Musik und zwar zuerst in Stadthagen, einem kleinen lippe'schen Städtchen, durch den Cantor Geyer, dann durch seinen Vater selbst. Auf die Einladung seines Oheims, Johann Christian Bach (s. d.), hin trat B., soeben von Herder confirmirt, in Begleitung seines Vaters die Reise nach London an. Auf der Durchreise durch Hamburg lernte er seinen Oheim Karl Philipp Emanuel Bach kennen und liess sich dort in einem Conzerte mit grossem Beifall öffentlich hören. In London bildete er sich unter Leitung seines Oheims Johann Christian weiter aus, liess sich darauf in England naturalisiren und wurde ein vielbeschäftigter Musiklehrer, dessen Unterricht selbst von den Mitgliedern der königlichen Familie gesucht wurde. Nach dem Tode seines Oheims, im J. 1782, verliess B. nach achtjährigem Aufenthalte London und England und begab sich zunächst nach Paris, wo sein Klavier- und Orgelspiel ebenfalls grossen Beifall gewann. Ueber Holland kehrte er hierauf in seine Heimath zurück und liess sich in Minden nieder. Als König Friedrich Wilhelm II. von Preussen 1789 nach seiner Thronbesteigung auch diese Stadt besuchte, überreichte ihm B. eine Glückwunsch-Cantate unter dem Titel »Westphalens Freude ihren (!) geliebten König bei sich zu sehen, oder die Nymphen der Weser« (erschienen Rinteln, 1791), welche auch öffentlich aufgeführt wurde und dem kunstsinnigen Monarchen so gefiel, dass er an B. die Einladung ergehen liess, nach Berlin zu kommen, wo er ihm eine Anstellung versprach. In der Hoffnung, das Amt eines Kapellmeisters der königl. Kapelle zu erhalten, siedelte B. nach Berlin über, wurde aber daselbst mit der Stelle eines Cembalisten der regierenden Königin und mit der Kapellmeister-Titulatur abgefunden. Nach dem Tode der Königin erhielt er dieselbe Stellung bei der Königin Louise und wurde Musiklehrer der königlichen Kinder, eben so wie er früher bereits Friedrich Wilhelm III. und dessen Brüder, die Prinzen Heinrich und Wilhelm, unterrichtet hatte. Als auch die Königin Louise starb, wurde B. mit Pension in den Ruhestand versetzt. Obwohl er ein vorzüglicher Klavier- und Orgelspieler war, liess er sich aus angeborener Bescheidenheit in Berlin nur in vereinzelten Fällen öffentlich hören. Eben so war er ein guter Violinspieler und namentlich im Quartettspiel ausgezeichnet. Seine Compositionen bekunden einen heiteren Geist und ein ruhiges, unverdorbenes Gemüth; nur wenige davon, nämlich ein Singspiel, vier Cantaten und einige Lieder, Gesänge und Instrumentalwerke, sind im Druck erschienen. Seine Zurückhaltung sprach sich auch im Verlaufe seines weiteren Lebens mehr und mehr aus, denn kaum pensionirt, gab er auch seine meisten übrigen Verbindungen, namentlich mit Musikern, auf und lebte in fast verschollener Zurückgezogenheit, welche er nur bei zwei Gelegenheiten zeitweise einmal aufgab, das erste Mal, um, auf ergangene Einladung hin, bei der Enthüllung des Denkmals seines un-

sterblichen Grossvaters, im J. 1843 in Leipzig zugegen zu sein, das andere Mal kurz vor seinem Tode, um noch als 86jähriger Greis seinem ehemaligen Schüler, dem Prinzen Heinrich, der ihn sehr schätzte, eine Jubelouvertüre seiner Composition zu überreichen. Seine Abgeschlossenheit mag es bewirkt haben, dass er für einen starren Anhänger der alten Musik strengsten Styls galt, der sich mit der neueren Musik durchaus nicht befreunden konnte. Die Schreibweise seiner Werke rechtfertigt diese Ansicht nicht vollkommen. B. starb übrigens zu Berlin am 25. December 1845 in Folge eines Lungenschlages.

Mit dem letzten Enkel des unvergleichlichen Johann Sebastian Bach sei die Aufzählung der berühmten Glieder dieser merkwürdigen Familie geschlossen. Unter den nicht Aufgeführten befindet sich noch Mancher, welcher Anspruch darauf hat, der Vergessenheit entrissen zu werden. Möge dies die Aufgabe besonderer Forschungen sein, welche auf diesem Gebiete noch bei Weitem nicht als abgeschlossen betrachtet werden können! Die Folgenden gehören nicht zu dem berühmten Geschlechte.

Bach, August Wilhelm, wurde am 4. Octbr. 1796 zu Berlin geboren, wo sein Vater, Gottfried B., Secretair beim königl. Lotterieamte und zugleich Organist der Dreifaltigkeitskirche war. Die Schul- gingen mit den Klavierstudien Hand in Hand, um den Knaben allseitig zu bilden; zu Versuchen auf der Orgel stand ihm die Dreifaltigkeitskirche jederzeit offen, und auch mit Theorie und Composition befasste er sich später, doch bleibt es unentschieden, ob der Unterricht in allen diesen Fächern ein mangelhafter gewesen, oder ob die Fähigkeiten B.'s nicht ausgereicht haben, die höchste Kunststufe zu erreichen. Das Urtheil ist wenigstens ein von den Zeitgenossen allgemein ausgesprochenes, dass die hohen Ehren, welche er nachmals in sich zu vereinigen wusste, keineswegs den Würdigsten von Vielen getroffen haben. Nach Absolvirung der Gymnasialstudien übernahm B. in einem adeligen Hause auf dem Lande eine Musiklehrerstelle, kehrte jedoch nach dem Tode seines Vaters, am 17. Mai 1814, nach Berlin zurück, um sich um die dadurch vacant gewordene Organistenstelle zu bewerben. Er erhielt zwar dieselbe nicht, wohl aber durch Protection von Seiten Schleiermacher's, Rietschl's und Zelter's die an der St. Gertraudenkirche. Er machte nun die für sein Amt unerlässlichen Studien in Contrapunkt und Fuge bei Zelter, eben so wie er das Pianofortespiel bei L. Berger wieder aufnahm. Bereits im J. 1816 durfte er die Stellung an der Gertrauden- mit der ungleich wichtigeren an der Marienkirche vertauschen, und sein Beruf theilte sich fortan in Unterrichtgeben und Sprachenstudium, so wie in Weiterbildung im Violinspiel bei C. W. Henning. Zugleich begann er mit Orgelstücken und Motetten seine tonsetzerische Thätigkeit. Wohl empfohlen erhielt er im J. 1822 vom Cultusministerium die Berufung zum Lehrer des Orgelspiels, der Harmonie und des Choralsatzes an dem unter Zelter's Leitung neu zu bildenden Institut für Kirchenmusik; eine amtliche Thätigkeit anderer Art, nämlich die Revision der Orgelbauanschläge in der Eigenschaft eines Commissarius der königl. Oberbaudeputation, wurde ihm 1826 übertragen. Nach Zelter's Tode im J. 1832 wurde er zum Director des Kirchenmusikinstituts ernannt und aus gleicher Veranlassung neben Rungenhagen und G. A. Schneider in den Senat der königl. Akademie der Künste gewählt, wobei ihm der Unterricht in der Theorie und Composition bei den akademischen Schülern zuertheilt wurde. Die in Berlin seit 1822 gebildeten bedeutenderen Musiker nennen ihn von einer oder der anderen Seite her ihren Lehrer. Amtliche und im Auftrage der Regierung unternommene Reisen führten ihn weithin und schafften ihm eine ausgebreitete Bekanntschaft mit Berühmtheiten aller Fächer. Im J. 1845 erhielt er den rothen Adlerorden und 1858 das Prädicat eines königl. Professors. B. starb am 15. April 1869. Als Tonsetzer hat er sich auf die Composition von Kirchen- und Orgelmusik beschränkt, jedoch sind auch einige wenige Klavierstücke und Lieder leichteren Gehaltes von ihm erschienen. Ein von ihm bearbeitetes und unter Sanction des Ministeriums der geistlichen Angelegenheiten veröffentlichtes »Choralbuch für das Gesangbuch zum gottesdientlichen Gebrauche für evangelische Gemeinden« (Berlin, 1830) stand eine lange Zeit hindurch in grossem Ansehen.

Bach, Heinrich, nach E. T. A. Hoffmann's Bericht ein geschickter Componist und guter Klavierspieler, wurde 1791 zu Ober-Schwedeldorff in der Grafschaft Glatz geboren, bezog 1811 die Universität zu Breslau und vollendete 1815 seine Studien in Berlin. Dort gab er eine interessante Schrift heraus, betitelt: »*De musices effectu in homine sano et aegro*« (Berlin, 1817). Als Dr. der Medicin und Philosophie lebte er hierauf in Neurode.

Bach, Leonhard Emil, geboren 11. März 1849 zu Posen, siedelte im J. 1860 nach Berlin über, um im Pianofortespiel ein Privatschüler Th. Kullak's zu werden. Seine Fortschritte waren rasch und bedeutend, und er erwarb sich schon frühzeitig in eigenen Conzerten zu Berlin, Posen, Warschau u. s. w. den Ruf, ein fertiger und eleganter Pianist zu sein, bewandert in der älteren, wie neueren Schule des Klavierspiels. Theorie der Musik und Compositionslehre begann er bei J. Vogt und Wüerst und setzte diese Studien bei Frdr. Kiel fort. Seit 1869 fungirt er als Lehrer an der von Kullak dirigirten Neuen Akademie der Tonkunst zu Berlin.

Bach, Otto, geboren 1833 zu Wien, trat schon früh in die strenge Schule Sechter's, welcher ihn zu einem vortrefflichen Componisten heranbildete, sodass er durch Sinfonien, Kammermusikwerke und Gesänge in vortheilhafter Art die Aufmerksamkeit der musikalischen Welt erregte. Im J. 1866 ging er als Theater-Kapellmeister nach Augsburg, wo er sich auch als Dirigent auszeichnete, sodass er an Hanns Schläger's Stelle im J. 1868 als Director des Mozarteums nach Salzburg berufen wurde. Dort leitet er ausserdem die Singakademie und einige andere Vereine. Sein Streben, Fleiss und seine Umsicht und Tüchtigkeit sind höchst anerkennungswerth und verdienen den Beifall auch des Auslandes. In der letzteren Zeit sind eine Sinfonie, Festmesse, Ouvertüre und Cantate als gründliche Arbeiten seiner Hand bekannt geworden, ausserdem zwei Opern, eine dreiactige tragische, »Sardanapal«, und eine romantische, »Die Liebesprobe«, am 18. Febr. 1869 im Stadttheater zu Salzburg mit dem besten Erfolge aufgeführt.

Bachaus, Johann Ludwig, Organist zu Gotha, ein Schüler des Kapellmeisters Stölzel. Seine Blüthezeit fällt in die Mitte des 18. Jahrhunderts, wo er sich namentlich durch Klaviercompositionen einen über Thüringen hinausreichenden guten Namen erwarb.

Bachelerie, Hughes **de la,** ein französischer Troubadour aus der Mitte des 12. Jahrhunderts, welcher aus Uzerche im Limousin gebürtig ist. Er dichtete und sang »*Chansons d'amour*«, deren Singstimme als ältestes Document damaliger Gesangsweise im Manuscript noch vorhanden ist und in Paris aufbewahrt wird.

Bachelet, Louis Paul, Gesangmeister der Metropolitankirche zu Rouen, ist der Herausgeber einer kleinen, aber wichtigen Sammlung, betitelt: »*Psaumes et cantiques en faux-bourdon*« (Rouen, 1837, Fleuri fils).

Bachi, Jean **de,** ein französischer Componist, welcher im 16. Jahrhundert lebte und von dessen Motetten sich noch Proben in dem ersten Theile des »*Thesaurus musicus*« des Joh. Montanus und Ulrich Neubert (Nürnberg, 1564) finden.

Bachia ist der Name eines Nationaltanzes der Kamtschadalen.

Bachini, Theodor, geboren zu Ausgang des 16. oder zu Beginn des 17. Jahrhunderts zu Mantua, studirte zu Pavia, wo er Doctor der Theologie wurde. Er kehrte später in seine Vaterstadt zurück und wurde Kapellmeister des Erzherzogs von Oesterreich. Er soll auch der Verfasser einer Abhandlung über die Musik sein, welche jedoch bisher noch nicht wieder aufgefunden worden ist.

Bachmann, Anton, königlicher Hofmusicus und Instrumentenmacher zu Berlin, geboren im J. 1716. In der letzteren Eigenschaft besonders hat er sich einen vorzüglichen Ruf erworben, um so mehr, als aus seiner Fabrik eine Reihe nicht unwichtiger Erfindungen hervorgingen, so besonders im J. 1778 eine neue mechanische Schraubenstimmung an den Violoncellen und Bässen statt der bisherigen Wirbel, ferner eine Claviatur-Einrichtung an den Guitarren dergestalt, dass sich an der rechten Seite des Guitarrenbauches eine der Saitenzahl entsprechende Anzahl Tasten befand, durch

deren Niederdruck mit den Fingern der rechten Hand kleine Hämmerchen die Saiten zum Erklingen brachten. B. starb am 8. März 1800. Sein Sohn

Bachmann, Carl Ludwig, setzte das Geschäft des Vaters fort, erwarb den Titel eines Hofinstrumentenmachers und brachte die Fabrik zu noch grösserem Flore. Geboren war er zu Berlin im J. 1743 und trat etwa 1765 als Bratschist in die königl. Kapelle, wo er als Solospieler sich hervorthat. Im Verein mit E. F. Benda gründete er im J. 1770 Liebhaber-Conzerte, welche, so lange Ersterer lebte, sehr lucrirten; die Leitung derselben überliess B. endlich seinem Bruder Friedrich Wilhelm, unter dem sie 1797 wieder eingingen. B. hatte sich seit 1791 ausschliesslich dem Geschäfte seines Vaters gewidmet und starb am 26. Mai 1809. — Seine Gattin Charlotte Caroline Wilhelmine, mit der er sich im J. 1785 verheirathet hatte, war die Tochter des markgräflich schwedt'schen Kammermusicus Wilh. Heinr. Stöwe und am 2. Novbr. 1757 zu Berlin geboren. Ihr Vater hatte sie zu einer recht tüchtigen Sängerin und Pianistin ausgebildet, und als solche fand sie in den Liebhaberconzerten grossen Beifall. Sie gehört mit zu den ersten zwanzig Mitgliedern der von Fasch 1791 gestifteten Singakademie, welchem Institute sie sich mit Eifer widmete und dem sie ihre besten Schülerinnen zuführte. Von 1797 bis 1806 veranstaltete sie zu ihrem Benefize am Charfreitag jeden Jahres, unterstützt von der Singakademie, Aufführungen des Todes Jesu von Graun, welche der Anstoss zu dem wahrhaften Cultus dieser Passionscantate in Berlin wurden. Nach dem Tode ihres Gatten, dessen Verlust sie tief ergriff, kränkelte sie und starb allgemein betrauert am 19. August 1817. Die Mitglieder der Singakademie haben ihr ein einfaches Denkmal errichtet, und eine Biographie haben Hartung und Klipfel herausgegeben. Auch als Componistin hat sie sich durch Lieder bekannt gemacht, von denen eines, »Mädchen, wenn dein Lächeln winket«, in Rellstab's Klavier-Magazin für Kenner und Liebhaber abgedruckt ist.

Bachmann, Christian Ludwig, geboren 1766, studirte 1785 zu Erlangen die Heilkunde und schrieb einen »Entwurf zu Vorlesungen über die Theorie der Musik, insofern sie Liebhabern der Musik nothwendig und nützlich ist«, der allerdings als Anstoss zur akademischen Pflege der Musik wichtig ist, aber als eine Ausschrift aus Forkel's Schriften über diesen Gegenstand erscheint. Ferner veröffentlichte er eine »*Dissertatio inauguralis medica de effectibus musicae in hominem*« (Erlangen, 1792). Im J. 1797 liess er sich in Culmbach als Arzt nieder.

Bachmann, Eduard, Hofopernsänger in München, geboren 12. Septbr. 1831 in Prag, absolvirte als Oboebläser das Prager Conservatorium unter dem Prof. Bauer und wurde als solcher beim Theaterorchester in Pesth engagirt. Hier nahm er Unterricht im dramatischen Gesang und trat im J. 1854 zum ersten Male auf der Pesther Bühne mit sehr günstigem Erfolge auf. Im J. 1857 wurde er in Prag engagirt und bildete sich daselbst zu einem bedeutenden deutschen Heldentenor aus. Von Prag aus bekam er den Ruf zum Hoftheater nach Cassel, wo er bis zum J. 1866 verblieb. In neuester Zeit wurde er beim Hoftheater in München engagirt. B. besitzt eine starke, wohltönende, überall ausgeglichene Tenorstimme, die jetzt trefflich geschult ist und ihm im Verein mit seinem ausdrucksvollen, lebhaften, humorsprühenden Spiel stets Erfolge verbürgt. Seine besten Partien sind: Eleazar in der »Jüdin«, Rienzi, Ritter Liebenau im »Waffenschmied« u. s. w. M–s.

Bachmann, zweiter Sohn Anton's und Bruder Carl Ludwig B.'s (s. d.) wurde im J. 1749 zu Berlin geboren. Er trat 1775 als Violinist in die Kapelle des Prinzen Friedrich Wilhelm von Preussen und wurde 1786, beim Regierungsantritt dieses Fürsten, kgl. Kammermusicus, als welcher er auch die Direction der von seinem Bruder und E. F. Benda gegründeten Liebhaberconzerte bis 1797, wo dieselben aufhörten, übernahm. Im J. 1811 liess er sich pensioniren, führte aber bis zum J. 1822 die Verwaltung der 1800 gestifteten Orchester-Wittwencasse in einer so musterhaften Weise, dass die königl. General-Intendantur nach seinem Ausscheiden seine Pflichttreue durch eine öffentliche Dankbezeugung anerkannte. B. starb am 20. März 1825.

Bachmann, Gottlob, geboren am 28. März 1763 in dem Dorfe Bornitz bei Zeitz, bereitete sich, dem Wunsche seiner Eltern gemäss, auf den Gymnasien zu Zeitz

und Leipzig für den theologischen Beruf vor. Der nähere Umgang mit dem Hoforganisten Frech jedoch bestimmte ihn, die musikalische Laufbahn zu wählen. Er studirte nun mit Eifer und Fleiss die Werke Haydn's und Mozart's und wurde 1791 Organist an der Nicolaikirche zu Zeitz, als welcher er Opern, Quartette, Sonaten und Lieder in grosser Anzahl hinterliess.

Bachmann, Johann Friedrich, königl. Consistorialrath, Mitglied des Consistoriums der Provinz Brandenburg und Pfarrer der St. Jacobikirche in Berlin. Er wurde am 21. Juli 1799 zu Drossen geboren und verfasste ein auch in musikalischer Hinsicht wichtiges Werk, welches den Titel führt: »Zur Geschichte der Berlinischen Gesangbücher. Ein hymnologischer Beitrag« (Berlin, 1856, Wilh. Schultze).

Bachmann, Otto, Fabrikant von Bogeninstrumenten zu Halberstadt und Verfasser eines Buches, betitelt: »Theoretisch praktisches Handbuch des Geigenbaues, oder Anweisung, italienische und deutsche Violinen, Bratschen, Violoncells und Violons, so wie Guitarren und Geigenbogen nach den neuesten Grundsätzen und in höchster Vollkommenheit zu verfertigen« (Quedlinburg und Leipzig, 1835).

Bachmann, Pater Sixtus, ein sehr bedeutender Contrapunktist, Orgel- und Klavierspieler, wurde am 18. Juli 1754 zu Kettershausen in der damals gräflichen Herrschaft Babenhausen geboren. Schon als neunjähriger Knabe erregte er Aufsehen durch sein musikalisches Gedächtniss, mit dem er auswendig über 200 Stücke auf dem Klaviere vortrug; bald darauf bestand er einen Wettstreit mit dem jungen Mozart sehr ehrenvoll. Seine umfassenden Kenntnisse in der Composition erwarb er sich in den Klöstern zu Elchingen und Marchthal an der Donau (in letzterem war er Pater des Prämonstratenserklosters), indem er die Werke Abt Vogler's gründlich studirte und auch den Unterricht des durchreisenden Kapellmeisters Koa genoss. Nun wurde es ihm in der klösterlichen Zelle zu enge und er lebte privatisirend in Württemberg, bis er 1786 Mitarbeiter an der von Hofmeister in Wien veranstalteten Musikaliensammlung wurde. Von seinen zahlreichen trefflichen Compositionen erschienen nur Sonaten und Fugen für Orgel, so wie für Klavier; er hinterliess aber nach seinem um 1818 erfolgten Tode einen wahren Schatz von Cantaten, Sinfonien, Violinquartetten u. s. w. Seine im ächten Kirchenstyle geschriebenen Messen waren schon lange vorher sehr geschätzt und durch zahlreiche Abschriften weithin verbreitet worden.

Bachmayer, Joseph, ein Wiener Musiker zu Anfange des 19. Jahrhunderts, von welchem eine Sammlung von 36 Nationalmelodien verschiedener Völker im Arrangement für zwei Clarinetten, zwei Fagotte und zwei Hörner (Wien, Steiner) erschienen ist.

Bachmeister, Lucas, Professor und Dr. theol. zu Rostock, geboren zu Lüneburg 18. Octbr. 1530 und gestorben zu Rostock 9. Juli 1608. Von ihm erschien eine Gedenkschrift auf den berühmten Tonkünstler und Zeitgenossen Lucas Lossius, unter dem Titel: »*Oratio de Luca Lossio*« (Rostock, 1562).

Bachschmidt, Anton, geboren im J. 1709 zu Mölk in Oesterreich, war in seiner Jugend Thurmwächter in seiner Vaterstadt, als welcher er so viel Musse zu Uebungen auf der Violine und Posaune fand, dass er bald auf Reisen gehen und als Virtuose Aufsehen erregen konnte, bis er endlich in der fürstbischöflichen Kapelle zu Eichstädt eine bleibende Anstellung fand. Er starb daselbst 1780 als Kapellmeister, nachdem er drei Jahre vor seinem Tode das Unglück gehabt hatte, zu erblinden. Er hinterliess viele Compositionen jeder Gattung, von denen besonders seine Kirchenstücke, welche im Graun'schen Style sich bewegten, sehr beliebt waren. Im Druck erschienen sind von ihm Violinquartette und ein Oboeconzert.

Bacileri, Don Juan, Priester und italienischer Kirchencomponist aus der zweiten Hälfte des 16. und zu Anfange des 17. Jahrhunderts, von dem man u. A. noch besitzt: »*Vespri a otto voci. Op.* 2« (Venedig, 1610, Angelo Gardoni) und »*Totum defunctorum officium quinque vocibus. Op.* 3« (Venedig, 1619, Bartolomeo Magni). Gebürtig war B. aus Ferrara.

Bacilieri, Ludovico, italienischer Operncomponist aus Bologna und Schüler des musikalischen Lyceums seiner Vaterstadt. Von ihm wurde im J. 1842 im Teatro Contavalli eine dreiactige Oper »Sesostri« mit Beifall aufgeführt.

Bacilly, Benigne **de,** französischer Priester und Tonsetzer zu Paris, welcher 1625 in der unteren Normandie geboren ist. Er veröffentlichte: »*Recueil des plus beaux vers, qui ont été mis en chant*« (Paris, 1661), ferner: »*Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*« (Paris, 1668), von denen 1672 die zweite, 1679 die dritte und 1681 die vierte Auflage erschien; sodann: »*Deux Recueils d'airs bacchiques*« (Paris, 1677) und endlich: »*Deux Recueils d'airs spirituels à deux parties*« (Paris, 1692). Er starb im J. 1692.

Back, Pater Conrad, geboren 1749 zu Haigerloch, trat 1770 in den Benedictinerorden und studirte die Musik in Zwiefalten bei dem Pater Ernst Weihrauch und in Ottobeuern bei Franz Schnitzer und Neubauer, worauf er sich als Componist von Messen, Motetten, Vespern und Litaneien auszeichnete. Auch eine Art Oper, betitelt: »*Josephus honoratus*«, für die Jubiläumsfeier des Prälaten Honoratus, hat er geschrieben. B. starb im J. 1810 zu Ottobeuern.

Backofen, Johann Georg Heinrich, geboren 1768 in Durlach, bildete sich seit 1780 in Nürnberg, wo er auch Malerei und Sprachwissenschaften studirte, zu einem tüchtigen Componisten und ausgezeichneten Virtuosen auf der Clarinette, dem Bassethorn, der Flöte und der Harfe aus, sodass er auf seinen Kunstreisen durch Deutschland, Frankreich, Spanien und Italien Ruhm und Ehre sammelte. Für die genannten Instrumente hat er nicht blos anmuthige Compositionen, sondern auch sehr gründliche und zweckmässige Schulen geschrieben, wie er denn sich auch als musikalischer Fachschriftsteller rühmlich hervorthat. Im J. 1806 wurde er in Gotha als Kammermusicus angestellt, ging aber 1815 nach Darmstadt, wo er eine Blasinstrumentenfabrik errichtete, und starb im J. 1839. — Auch seine Brüder, Ernst B., 1770 zu Durlach, und Gottfried, 1771 ebendaselbst geboren, haben sich als Künstler, der Erstere auf dem Fagott, der Andere auf der Clarinette, ausgezeichnet und einen Namen erworben. Eine Bühnensängerin Frl. Backofen endlich, wahrscheinlich verwandt mit den Vorhergenannten, war um 1840 ein geschätztes Mitglied des Stadttheaters zu Frankfurt a. M.

Baco oder **Bacon,** Roger, ein englischer Franziscanermönch, der durch seine umfassende Gelehrsamkeit, so wie durch die Kraft seines Geistes sich hoch über sein Zeitalter erhob, in mehreren Wissenschaften, so auch in der Akustik, bewundernswürdige Entdeckungen machte und zur Erweiterung der damals dürftigen Realkenntnisse unendlich viel beitrug, stammte aus einer alten, angesehenen Familie und wurde 1214 zu Ilchester in der Grafschaft Somerset geboren. Er studirte in Oxford, dann in Paris, wo er die theologische Doctorwürde erwarb, worauf er 1240 in den Franziscanerorden trat und sich in Oxford niederliess. Von grossmüthigen Freunden mit Geldmitteln unterstützt, untersuchte er die Geheimnisse der Natur, machte Entdeckungen und leitete daraus Wirkungen ab, die dem Einsichtsvollen Bewunderung abnöthigten, in denen aber die Unwissenden die Werke höllischer Zauberkunst zu erblicken vermeinten. Wiederholt wurde er desshalb eingekerkert und aufs Grausamste behandelt. Die Regierung des Papstes Clemens IV. war ein Lichtblick in dem schwer bedrängten Leben des grossen Mannes, da sie demselben Freiheit und Schutz brachte. Aus Dankbarkeit schrieb und widmete er dem Papste sein »*Opus majus*« (herausgegeben von Jebb, London, 1733, in Fol.), in welchem sich auch eine grössere Abhandlung, betitelt: »*De valore musices*«, befindet. Nach Clemens' IV. Tode abermals und zwar zehn Jahre lang eingekerkert, erhielt B. nur mit Mühe die Freiheit wieder und starb endlich zu Oxford im J. 1292 oder 1294. Sein Nachfolger gewissermaassen, als Reformator der Philosophie durch Richtung auf Erfahrung und Natur, war dreihundert Jahre später:

Bacon, Francis, auch Baco von Verulam genannt, berühmter englischer Kanzler und einer der grössten Geister, deren sich irgend ein Zeitalter rühmen kann, besonders als Reformator in der Erforschungsart der Naturgesetze bemerkenswerth, indem er den Grundsatz zuerst aufstellte: »Man muss Erfahrungen sammeln und deren Ergebnisse aufzeichnen, um mit der Zeit aus den verschiedenen Einzelerfahrungen sich ein Gesammtergebniss zusammenstellen zu können«, wurde am 22. Januar 1561 geboren und starb nach sehr bewegtem Leben im April 1626. Dieser grosse

Philosoph hat nun nicht allein eine auch dem Musikgeschichtsforscher nicht genug zu empfehlende Richtschnur durch obigen Ausspruch gegeben, sondern er erwarb sich auch das hohe Verdienst, der Erste gewesen zu sein, welcher in der sich erst entwickelnden Akustik die Bahnen zeigte, auf welchen man dazu gelangen könne, die Schallgeschwindigkeit zu messen. Er machte nämlich in seinem Werke »*Silva silvarum, sive historia naturalis*« den Vorschlag, zwischen der Wahrnehmung von Blitz und Knall eines in abgemessener Entfernung aufgestellten Geschützes die Pulsschläge zu zählen, und diese dann in Zeit zu verwandeln. 2.

Bacquoy-Guédon, Alexis, Tänzer der *Comédie française* zu Paris, veröffentlichte eine »*Méthode pour exercer l'oreille à la mesure dans l'art de la danse*« (Amsterdam und Paris, 1778). Dieselbe umfasste 56 Seiten Schrift und enthielt 20 Musikbeilagen.

Badarzewska, Thekla, geboren im J. 1838 zu Warschau, erwarb sich im engeren Kreise den Ruf einer fertigen und geschmackvollen Pianistin. Als Naturalistin versuchte sie sich auch in der Composition, war jedoch nicht befähigt, etwas den seichtesten Dilettantismus Ueberragendes zu Tage zu fördern. Zufall und Glück brachten ihre Arbeiten aber, vornehmlich eine sogenannte »*Prière de la vierge*«, zu einer eminenten Verbreitung und Beliebtheit bei der Hefe der Klavierspieler in ganz Europa und Amerika. Ein frühzeitiger Tod, im J. 1862 zu Warschau, verhinderte sie, die Welt mit weiteren demoralisirenden Producten einer Aftermuse zu überschwemmen.

Badenhaupt, Hermann, Musikdirector an der Stadtkirche zu Glückstadt im Herzogthum Holstein, wo er in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts lebte und wirkte. Von ihm erschien »*Choragium melicum*« (Glückstadt, 1674), eine Sammlung von 40 Kirchenstücken für drei Singstimmen mit zwei Violinen und Bass.

Bader, Karl Adam, geboren am 10. Januar 1789 zu Bamberg, wo sein Vater Organist und Schullehrer war. Auf der Violine erhielt er seinen ersten Musikunterricht, und er spielte bereits in seinem siebenten Lebensjahre mit seinem Vater fleissig Duette. Seine ausserordentlich schöne und umfangreiche Discantstimme veranlasste seinen älteren Bruder, welcher fürstbischöflicher Hoforganist war, B. als Singknaben in den Chor der Domkirche zu bringen, wo er die Schätze des Choral- und Figuralgesanges kennen lernte und fleissig mitüben musste. Er besuchte zugleich das Lyceum und Gymnasium und erhielt von seinem Bruder Klavier- und Orgelunterricht. Eben wollte er behufs Studiums der Theologie zur Universität abgehen, als im J. 1809 der Organist und Chorregent an der Domkirche starb und diese Stellung unter zwanzig Competenten B. angetragen wurde, welcher sie auch annahm, aber nicht lange weiterführte. Denn seine zu einer prachtvollen Tenor- umgewandelte Sopranstimme hatte die Aufmerksamkeit des damaligen Bamberger Theaterdirectors von Holbein erregt, welcher ihn dringend aufforderte, die Kirche mit der Bühne zu vertauschen, auf welcher er ihm Ruhm und Ehre in gewisse Aussicht stellte. Schon im J. 1811 konnte nun B. in Paërs »Camilla« als Loredano debütiren und bald darauf als Belmonte und Sargin mit dem glücklichsten Erfolge auftreten. E. T. A. Hoffmann, Musikdirector am Bamberger Stadttheater, liess sich B.'s weitere theatralische Ausbildung sehr angelegen sein und fand an demselben einen trefflich begabten Schüler. Bereits im J. 1812 wurde B. nach München berufen, wo er in den Sängern Brizzi und Mittermayr seine Vorbilder und in P. von Lindpaintner einen anregenden, fördernden Umgang fand. Nach vierjährigem Wirken in München ging er nach Bremen und Hamburg, gastirte unter ausserordentlichem Beifall in Berlin, folgte aber einem Rufe an die dortige Hofopernbühne erst im J. 1820, wo er seiner contractlichen Verpflichtungen in Braunschweig ledig wurde. Am 4. Mai 1820 erschien er als königl. Opernsänger in der Rolle des Tarar in Salieri's »Axur« und am 9. Mai als Joseph in Méhul's gleichnamiger Oper. Seit jener Zeit war er, bis er die Bühne gänzlich verliess, der hochgefeierte Liebling des Berliner Publicums, sodass sein anfangs dreijähriger Contract in einen lebenslänglichen verwandelt wurde. Seine Stimme war volltönend und metallreich, wie kaum eine zweite, trefflich, wenn auch nicht eben volubil, gebildet, und den grössten Anstrengungen gewachsen. Sein Vortrag und seine Darstellung, unterstützt von männlicher Gestalt und angenehmen Zügen, harmonirten in seltener

Vollendung mit den Heldencharakteren, welche er meist vorzuführen hatte, ohne dass ihm die feineren Nüancen des Weichen und Seelenvollen abgingen. Namentlich glänzte er in den Spontini'schen Opern, ferner als Masaniello in Auber's »Stumme«, als Adolar, Othello, Robert u. s. w., war aber auch als Almaviva im »Barbier«, Roger im »Maurer« und Fra Diavolo bei seinem ausgebildeten Sinn für das Musikalische eine treffliche, gern gesehene Erscheinung. Seit seiner Ankunft in Berlin war er sowohl Mitglied der Zelter'schen Liedertafel, als auch der Singakademie, und verschönte viele Oratorienaufführungen durch seinen herrlichen Gesang. Eben so widmete er sich dem musikalischen Kirchendienste der katholischen Kirche mit so regem Eifer, dass er später zum Kirchen-Musikdirector berufen und, auf Spontini's Verwendung, zum Ehrenmitgliede der Akademie der h. Cäcilie in Rom ernannt wurde. In seltener Pflichttreue übernahm er in den letzten Jahren seiner Bühnenthätigkeit kleinere Rollen wie Rudolph im »Tell«, Vitelozzo in »Lucrezia«, Bois Rosé in den »Hugenotten« u. s. w., ja, sang bei festlichen Gelegenheiten sogar im Chor mit. Als Blondel in Gretry's »Richard Löwenherz« nahm er am 11. Januar 1849 Abschied vom Publicum, welches mit ihm ein Stück schönsten Berliner Kunstlebens entschwinden zu sehen vermeinte. Pensionirt, widmete er sich nun ausschliesslich dem musikalischen Gottesdienste, welchem er, ein ziemlich rüstiger Achtziger, noch immer vorsteht. Auch in seinem Privatleben geniesst er der grössten Hochachtung und Theilnahme, sodass er in jeder Beziehung aufstrebenden Künstlern als ein Muster vorgeführt werden kann.

Badia, Carlo Agostino, ein italienischer Tonsetzer aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, dessen Lebenslauf sich aber in ein dichtes Dunkel hüllt, da man aus demselben Nichts weiss, als dass er zu Anfange des 18. Jahrhunderts in Wien lebte, wo er in der Kapelle des Kaisers Leopold I. angestellt war. Diesem Monarchen widmete er auch ein Musikwerk unter dem Titel: »*Duodecim Cantate a voce sola e cembalo*«, welches seit 1720 in London in einer schönen Abschrift aufbewahrt wird. Ausserdem hat er auch Opern, Oratorien u. s. w. geschrieben, von denen Vieles im Musikarchiv des Fürsten Esterhazy sich befindet.

Badia, Ludovico, ein italienischer Operncomponist aus Tiramo im Neapolitanischen, wo er etwa im J. 1822 geboren ist. Von seinen Bühnenwerken wurde »*Ghismonda di Mendrisio*« zu Bologna und »*Flavio Rachis*« zu Triest aufgeführt, ohne sich jedoch auf dem Theater behaupten zu können. Dagegen gefielen viele seiner kleinen Canzonetten und Lieder und fanden auch jenseit der Alpen Eingang.

Badiali, Cesare, ein berühmter und ausgezeichneter italienischer Bassist, welcher im J. 1827 in Triest debütirte und darauf alle grösseren italienischen Opernbühnen mit dem Rufe seines Namens erfüllte. Später sammelte er in Wien, wo er im J. 1842 zum kaiserl. Kammersänger ernannt wurde, in Paris, Madrid und Lissabon Lorbeern. Auch als Componist von Romanzen ist er bekannt geworden.

Badino, Louis Dieudonné, Dichter und Tonsetzer, geboren zu Mondovi am 7. August 1675, war Kapellmeister und Rector des geistlichen Seminars seiner Vaterstadt und veröffentlichte: »*Sacri affectus poetici in honorem beatae Mariae virginis quatuor vocum*« (Mondovi, 1712). B. starb am 18. Novbr. 1742.

Baecker, Casimir, geboren um das J. 1790 zu Berlin, kam sehr früh nach Paris, wo er sich auf der Harfe bis zur Virtuosität ausbildete und seit 1808 als Conzertspieler glänzte. Seit dem J. 1829 wirkt er als Lehrer seines Instrumentes.

Baedekerl, Karl, begann seine musikalische Laufbahn im Musikcorps des Garde-Schützen-Bataillons zu Berlin, wo er sich als Posaunist so auszeichnete, dass er im J. 1834 direct in der nämlichen Eigenschaft in die königl. Kapelle gezogen wurde. Er starb im J. 1849 zu Berlin. Von ihm erschienen im Druck: Favorittänze für Guitarre, so wie brillante Variationen für Bassposaune.

Baehr, Johann, herzogl. sachsen-weissenfels'scher Conzertmeister, wurde im J. 1652 in dem Marktflecken St. Georg in Oesterreich geboren. Im Kloster Lambach, wo er sich durch seine schöne Altstimme hervorthat, erzogen, bildete er sich in den Schulwissenschaften in Regensburg weiter, wobei er es auch im Klavier- und Violinspiel zu bedeutender Fertigkeit brachte. Hierauf studirte er in Leipzig Theologie und Musik und trat in die Hofkapelle des Herzogs August in Halle ein. Nach dem Tode

dieses Fürsten aber siedelte er nach Weissenfels über, wo er sofort die Stelle als herzogl. Conzertmeister erhielt. Durch die Unvorsichtigkeit eines Schützen erhielt er bei dem Besuch eines Schützenfestes eine Kopfwunde, welcher er im J. 1700, kaum 48 Jahre alt, erlag. B. war ein wissenschaftlich tüchtig gebildeter Mann und ein fleissiger Schriftsteller, besonders im Gebiete der Satyre. So schrieb er Streitschriften gegen Valerodt in lateinischer (in denen er sich selbst *Ursus* nannte), wie in deutscher Sprache, welche aber zum grösseren Theil nach seinem Tode erschienen, z. B. »*Ursus murmurat*« (1697), »*Ursus saltat*«, »*Ursus triumphat*«, »*Ursus vulpinatur*«, »*Bellum musicum*«, »Musikalische Discurse«, »*Schola phonologica*«, »Der Wohl-Ehren-Veste Bierfiedler« u. s. w. In der Composition scheint er sich wenig oder gar nicht versucht zu haben, da nichts Derartiges von ihm erwähnt wird, oder noch vorhanden ist.

Baehr, Joseph, richtiger Beer, wie er sich selbst schrieb. S. daher Beer.

Baehr, ein österreichischer Clarinettenvirtuose der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts von Bedeutung und Ruf. Nach Chladni's Versicherung gab er keinem Clarinettisten der damaligen Zeit etwas nach und hätte es an Fertigkeit und vollendetem Vortrage selbst mit Joseph Beer aufnehmen können.

Baender, Johann Heinrich, ein ausgezeichneter Fagottvirtuose und Contrabassist, war im J. 1785 zu Röhrenfohrt im Kurhessischen geboren. Schon früh versuchte er sich auf dem einen oder dem anderen Instrumente, wodurch, so wie durch den Schulgesang, die Liebe zur Musik sich ihm tief einprägte. Der Tod seines Vaters im J. 1800 nöthigte ihn, seine Existenz zu begründen, und er trat als Pfeifer in die landesherrliche Garde, wo er sich vollends zum Fagottbläser ausbildete. In einem der Feldzüge gegen die Oesterreicher wurde er an der rechten Hand verwundet, sodass er seinen Abschied als Militärmusiker nehmen musste. Man rieth ihm, sich militärische Kenntnisse anzueignen und auf Avancement zu dienen, allein er vermochte nicht, der Musik zu entsagen und übte sich seitdem auf Contrabass und Posaune, welche weniger Fingergeläufigkeit erfordern. Bald konnte er als Posaunist in die Rheinarmee treten. An der Katzbach jedoch wurde er gefangen, verfiel in ein schweres Fieber und wurde nach Leipzig gebracht. Später berief ihn der Kurfürst Wilhelm II. nach Kassel und stellte ihn als ersten Contrafagottisten in der Leibgarde und als Contrabassisten in der Hofkapelle an, welcher letzteren er, unter Spohr's Direction, zur Zierde gereichte. — Sein jüngerer Bruder Johann Conrad B. war von Iwan Müller zu einem vorzüglichen, rühmlichst bekannten Clarinettvirtuosen ausgebildet worden und wurde ebenfalls in der kurfürstl. Garde und Hofkapelle zu Kassel als erster Clarinettist angestellt.

Baenkelsänger sind umherziehende Sänger, welche besonders auf Messen und Jahrmärkten ihr Wesen treiben, indem sie, auf einer kleinen Bank stehend (daher der Name), grausenerregende abenteuerliche Geschichten, meist Mordthaten und Unglücksfälle, aber auch biblische Historien, welche in den elendesten Reim und Gesang gebracht sind, absingen und auf Leinwand gemalt sehen lassen. Die musikalische Begleitung ist meist einer Guitarre oder einem Leierkasten überwiesen. Mit immer mehr schwindender Naivetät des Volkes schwindet auch zusehends die Cultivirung dieses ehrwürdig erbärmlichen Gewerbes, welches im Allgemeinen noch die Kirchweihfeste auf Dörfern unsicher macht und nur vereinzelt sich einmal in die grösseren und gebildeteren Städte verirrt. Der Name B. ist jedoch für fahrende und Kneipensänger beibehalten und auch auf die Componisten von Liedern im trivialen und vulgären Style ausgedehnt worden. Den B. der älteren Zeit verdankt übrigens die musikalische Literatur die Erhaltung vieler vortrefflicher Lieder, welche sonst sicherlich verloren gegangen sein würden.

Baerpfeife oder **Bärpipe** war ein sogenanntes gedacktes Schnarrwerk (s. d.) der Orgel, das eine Mensur von 5,02 Meter, auch zuweilen von nur 2,51 Meter Länge besass und eingehender in »*Praetorii Syntagma Mus.*« *Tom. II c.* 8, *p.* 147 beschrieben ist. Man fertigte die Pfeifen dieser Orgelstimme aus Zinn oder Holz in runder wie eckiger Gestalt an, doch stets so, dass sich nach den oberen Enden hin die Durchmesser der Rohre bedeutend erweiterten. Dies Orgelregister ist das Product der Bestrebungen einer wahrhaft religiösen Zeit, in der die Menschen, ihrem natürlichen Triebe folgend: Alles Hörbare zum Lobe des Einen, Unendlichen in den ihm geweihten

Räumen zu vereinen suchten; auch die Töne, welche man von Bären vernahm, wurden unter obigen Reflexionen von den Orgelbauern beachtet, und gaben Anlass zu der Erfindung dieser Orgelstimme mit brummender Intonation, die man, die Absicht bezeichnend, B. nannte. In neuerer Zeit, wo man mehr Klang offenbarende und weniger Geräusch führende Töne auf der Orgel cultivirt, hat man es als zweckmässig erachtet, dies Orgelregister, das in früheren Tagen sehr beliebt war und fast in jeder kleineren Orgel geführt wurde, nicht mehr zu fertigen. 2.

Baerentanz, ein Tonstück in der Art, wie es die Bärenführer aufspielen, um ihre vierfüssigen Ungethüme zu tanzenden Bewegungen zu animiren. Künstlerisch benutzt kommt diese Weise so vor, dass über einem liegen bleibenden Bass, zu welchem meist die Quinte tritt, sich in hoher Lage eine lustige Melodie von markirtem Rhythmus entwickelt, die bisweilen jäh abbricht, während der Bass consequent weiter tönt.

Baermann, Heinrich Joseph, der gefeierte und berühmte Clarinettist, welcher in den Biographien C. M. v. Weber's, Meyerbeer's u. s. w. eine Rolle spielt, wurde am 17. Februar 1784 zu Potsdam geboren und erhielt daselbst in der königl. Hautboistenschule des Militärwaisenhauses seinen ersten musikalischen Unterricht, worauf er im J. 1798 als Clarinettist in das Musikcorps der Garde trat. Dort erregte sein Talent die Aufmerksamkeit des kunstfreundlichen Prinzen Louis Ferdinand, welcher ihn zu seinen Privatconzerten als Mitwirkenden zog und ihn vom königl. Kammermusicus Franz Tausch weiter unterrichten und namentlich zum Solobläser ausbilden liess. In dem für Preussen so unglücklichen Kriegsjahre 1806 verlor B. nicht nur seinen hohen Gönner, sondern gerieth selbst in französische Kriegsgefangenschaft, aus welcher ihn erst der Tilsiter Frieden befreite. Er fand sich jedoch nunmehr in Berlin ohne Anstellung, wesshalb er, auf Empfehlung des Kronprinzen Ludwig von Bayern, nach München ging, sich dort in einem Conzerte vortheilhaft bekannt machte und die Berufung in die Hofkapelle erhielt. Vom J. 1808 an datiren seine Kunstreisen durch fast ganz Europa, welche stets zu wahren Triumphzügen wurden. Im J. 1811 kam C. M. v. Weber nach München, schloss mit B. Freundschaft und schrieb eine Reihe werthvoller Compositionen für Clarinette, welche B. mit ausserordentlichem Beifall vortrug. Beide unternahmen im Verein in demselben Jahre eine Kunstreise durch das nördliche Deutschland bis nach Berlin, welche an Erfolgen überaus reich war. Im J. 1813 machte B. seine dritte Kunstreise, deren letztes Ziel Wien war, wo er die Congresszeit über verlebte und mit Meyerbeer in die engste Verbindung trat. Auch hier, wo fast alle Nationen der gebildeten Welt vertreten waren, war das Resultat ein über alle Beschreibung grossartiges. Im J. 1815 besuchte B. Italien, wo man in Huldigungen seiner Meisterschaft wetteiferte, eben so in Paris 1817, wo er in Verbindung mit der Catalani conzertirte, und 1819 in Dresden, wohin ihn eine Einladung seines Freundes C. M. v. Weber gerufen hatte. Ein Jahr später traf er in London ein, indem er einer ehrenvollen Aufforderung der dortigen philharmonischen Gesellschaft folgte. Hier musste er sich zuerst vor dem Prinz-Regenten zu Brighton hören lassen, welcher ihm sofort ein mächtiger Gönner wurde, ihm einen glänzenden Aufenthalt bereitete und ihm die Direction über das prinzliche Musikcorps antrug, einen Ruf, welchen der rechtschaffene B. jedoch aus Pflichttreue gegen seinen König ablehnte. Nach München zurückgekehrt, nahmen seine Kunstreisen nunmehr ausschliesslich die nördliche Richtung, einestheils hinauf bis nach Kopenhagen, anderentheils über Warschau und Moskau bis nach St. Petersburg. Ueberall fand er den verdienten ehrenvollsten und glänzendsten Lohn für sein Streben und seine Kunst und an den bezüglichen Höfen wurden ihm ausgesuchte Ehrenbezeugungen zu Theil. Im J. 1827 liess er sich in Berlin und im J. 1832 in St. Petersburg zum letzten Male hören und beschloss damit seine Reisen, welche für die deutsche Kunst in seltener Weise epochemachend gewesen waren. Auch als Componist hat B. eine verdiente grosse Anerkennung gefunden; seine Werke, von denen gegen fünfzig im Druck erschienen, sind eben so geschmackvoll, als geistreich, bei allem Glanze doch gründlich gearbeitet und geben für die Clarinettisten eine gediegene Schule ab. B. starb, seine Meisterschaft mit wahrhaft jugendlicher Kraft bis zuletzt behauptend, am 11. Juni 1847 zu München. An seinem Spiel wird besonders sein schöner Ton, welcher den Sängern

vielfach zum Muster empfohlen wurde, sein zartes Piano und seine unvergleichliche Fertigkeit in Figuren und Passagen gerühmt. — Sein Sohn und Schüler Karl B. nimmt als Clarinettist und Bassethornvirtuose gleichfalls eine ehrenvolle Stellung in der Kunstwelt ein. Im J. 1820 in München geboren, konnte er bereits in seinem 14. Lebensjahre in der dortigen Kapelle das Pult zur Seite seines Vaters einnehmen. Im J. 1838 und 1839 führte ihn Jener auf einer Kunstreise durch Süddeutschland, Holland und Belgien bis nach Paris auch beim Auslande vortheilhaft ein, und überall wetteiferte man in Darbringung ausgewählter Huldigungen, ja, das Conservatorium zu Paris liess auf beide Künstler Medaillen prägen. Auch in seinen Compositionen, welche seit 1836 erschienen, zeigte B. das ernstliche Bestreben, nicht blos der Virtuosität, sondern auch der wahren Kunst gerecht zu werden, und er steht in seiner Stelle in der Münchener Hofkapelle als ein in jeder Beziehung würdiger Nachfolger seines Vaters da. B. ist auch Verfasser einer gründlichen und gediegenen Clarinettenschule (Offenbach, André).

Baermann, Karl, der ältere Bruder Heinrich Joseph B.'s, wurde im J. 1782 zu Potsdam geboren und erhielt gleichfalls in der königl. Hautboistenschule des dortigen Militairwaisenhauses seine musikalische Ausbildung, welche ihn schliesslich in die Regimentskapelle der königl. Garde zu Potsdam führte. Er vervollkommnete sich hierauf bei dem berühmten Fagottisten G. W. Ritter und begab sich, mit Empfehlungen des Fagottisten von Bredow versehen, nach Paris, wo er sich vollends ausbildete. Nach Berlin zurückgekehrt, wurde er im J. 1804 sofort in der königl. Kapelle angestellt, welcher er ununterbrochen bis zum J. 1842 angehörte, wo er pensionirt wurde. Er starb bald darauf am 31. März 1842 an einer Herzerweiterung zu Berlin. Wie sein berühmter Bruder als Clarinettist, zeichnete sich B. als Fagottist vornehmlich durch seinen schönen, seelenvollen Ton aus. Als Componist ist er über ein Fagottconzert mit Orchester Op. 1 (Leipzig, 1828, Breitkopf und Härtel) nicht hinausgekommen.

Baerwald, Friedrich Heinrich, ist der Verfasser eines Buches, betitelt: »Die neuesten Erfindungen und Verbesserungen an den musikalischen Instrumenten, sowohl Saiten- als Blasinstrumenten, insbesondere des Fortepianos und anderer Tasteninstrumente« (Quedlinburg und Leipzig, 1833).

Baeumel, ein bedeutender Violinvirtuose, geboren um das J. 1730 zu Würzburg, wo er auch Kammermusicus wurde. Er unternahm grössere Kunstreisen durch Süddeutschland und Italien. Im J. 1778 erhielt er einen Ruf als Musikdirector nach Bamberg, wo er 1796 starb.

Baffa, der Name einer ausgezeichneten und rühmlichst bekannten Klavierspielerin aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, welche zwischen 1760 und 1770 für die beste Flügelvirtuosin Venedig's galt, von welcher aber sonst Nichts bekannt ist.

Bagatella, Antonio, ein bedeutender Instrumentenmacher zu Padua aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Er ist der Verfasser einer preisgekrönten Schrift, betitelt: »*Regole per la costruzione de' Violini, Viole, Violoncelli e Violoni*«, welche auf Kosten der Akademie zu Padua 1786 gedruckt wurde (24 Seiten Text in gr. 4 nebst zwei Kupfertafeln). Dieselbe erschien auch deutsch von J. O. H. Schaum unter dem Titel: »Ueber den Bau der Violinen, Bratschen u. s. w.« (Leipzig, 1806).

Bagatelle (franz.), wörtlich eine Kleinigkeit, nennt man in der Musik ein Tonstück von geringem Umfange und leichtem, ansprechenden Inhalte. Die Klavierliteratur namentlich ist reich mit solchen in der Regel nichtssagenden Tändeleien bedacht; der Pariser Componist le Carpentier zählt dieselben allein nach Hunderten.

Bagatti, Francesco, vortrefflicher Componist und Organist zu Mailand aus der Mitte des 17. Jahrhunderts, von dessen Lebensumständen jedoch Nichts weiter bekannt ist. Man kennt von ihm gedruckt zwei Bände Motetten und einen Band Messen und Psalme, aus denen hervorgeht, dass er als Contrapunktist einen hohen Rang unter seinen Zeitgenossen einnimmt.

Bagaus, Karl, pensionirter kgl. preuss. Kammermusiker, wurde am 25. Novbr. 1791 zu Berlin geboren und bildete sich unter J. H. Krause zu einem vortrefflichen Bläser auf der Trompete aus. Im J. 1813 trat er in die Jägercompagnie des königl. preussischen Leib-Füsilier-Bataillons, sodann in das Musikcorps des zweiten Garde-

regiments und machte in demselben die Freiheitskriege mit. Im J. 1823 liess er sich öffentlich in Berlin hören und fand so grossen Beifall, dass er 1825 als erster Trompeter in die königl. Kapelle gezogen wurde, welcher er bis 1855, wo er pensionirt wurde, als geschätzter Künstler angehörte. Als Virtuose wird an ihm besonders die Kraft seiner Lunge beim Triller und beim lange fortgesetzten Zungenschlag gerühmt.

Bagge, Ernst von, enthusiastischer Musikliebhaber und Violinist, welcher seit 1780 mit dem Titel eines königl. preussischen Kammerherrn zu Paris lebte und sein Haus zum Verkehrspunkte der musikalischen Notabilitäten machte. Er schrieb auch ein Violinconzert und eine achtstimmige Sinfonie in *D*-dur, welche von Talent zeugen sollen. B. starb im J. 1791 zu Paris, wie man sagt, von seiner Maitresse vergiftet.

Bagge, Selmar, ein tüchtiger Musiker und gediegener musikalischer Schriftsteller der Gegenwart, wurde 30. Juni 1823 zu Coburg geboren. Sein Vater, Rector des dortigen Gymnasiums, liess ihn schon frühzeitig im Pianofortespiel unterrichten. Im weiteren Verlaufe seines Lebens, welches zugleich die sorgfältigste wissenschaftliche Erziehung erhielt, studirte er bei Kaspar Kummer Generalbass und trieb mit besonderer Vorliebe bei Schilbach Violoncellspiel. Im J. 1837 wurde er Zögling des Conservatoriums zu Prag, wo Dionys Weber in der Composition und Hüttner im Violoncellspiel seine Hauptlehrer wurden, sodass er wohl vorbereitet im J. 1840 in das Orchester des Stadttheaters zu Lemberg treten konnte. Von dort ging er nach Wien, wo er sich mit Leidenschaft auf das lange vernachlässigte Klavier- und Orgelspiel legte und bei Simon Sechter in die Geheimnisse des Contrapunktes eindrang. Nunmehr trat er auch als Componist vortheilhaft hervor, wurde 1851 Professor der Composition am Conservatorium zu Wien und 1853 Organist an der evangelischen Filialkirche. Erstere Stellung gab er 1855 aus Unzufriedenheit mit dem Organisationsplane des Institutes auf, eröffnete eine musikalische Polemik gegen denselben und wurde dadurch der musikalischen Schriftstellerei zugeführt. Die »Monatsschrift für Theater und Musik« wurde das Hauptfeld seiner trefflichen schriftstellerischen Thätigkeit, und er vertauschte dieselbe 1860 mit der »Deutschen Musikzeitung«, deren Mitbegründer und Redacteur er wurde. Zu Anfang des Jahres 1863 nahm er in Leipzig seinen Wohnsitz, wo er Redacteur der Breitkopf und Härtel'schen »Deutschen Allgemeinen Musikzeitung« wurde, welche 1865 in den Verlag von Rieter-Biedermann überging. Diese Stellung vertauschte er im J. 1868 mit der wieder mehr praktisch eingreifenden eines Directors der Musikschule zu Basel. In seinen zahlreichen Aufsätzen bekundet B. redliche Liebe zur Kunst und ein eifriges Streben nach dem, was er sich als Ideal aufgesteckt hat. Als Kunstvorbilder stellt er Beethoven und Schumann auf, und in diesem Sinne in feiner, geistvoller Diction schreibend, erscheint er mitunter schroff gegen Andersdenkende, besonders gegen die sogenannte neudeutsche Schule. Die von ihm veröffentlichten Compositionen bestehen in einer Sinfonie, einer Duo-Sonate, in Streichquartetten, Klavierstücken und Gesängen, welche ein gediegenes Streben und eine grosse Satzfertigkeit, weniger aber reiche melodische Erfindung bekunden.

Baglama nennen die Araber eines ihrer vielen Saiteninstrumente, von dem bisher Nichts weiter bekannt geworden ist, als dass es drei Metallsaiten als Bezug führt.

2.

Baglioncella, Francesca, eine italienische Tonsetzerin aus Perugia, welche im 16. Jahrhundert lebte und anmuthige, zu ihrer Zeit sehr beliebte Madrigale und weltliche Gesänge schrieb.

Baglioni, eine italienische Künstlerfamilie, deren Haupt, Francesco B., etwa 1720 zu Rom geboren und ein ausgezeichneter Sänger war. Der Sohn desselben, Luigi B., war zu Mailand geboren und hatte sich zu einem ausgezeichneten Violinisten ausgebildet. Als solcher wurde er Hofmusicus in der Kapelle des Herzogs von Württemberg in Ludwigsburg und componirte zwei Opern »*Tancredi*« und »*La Guinguette allemande*«, welche beide in Stuttgart, die letztere 1777, zur Aufführung kamen. Ausserdem sind fünf mehr oder weniger berühmte Sängerinnen, welche zwischen 1770 und 1780 auf verschiedenen Bühnen glänzten, als Kinder Francesco B.'s zu nennen, nämlich Clementine B., 1770 in Florenz, 1772 in Wien, Constanzia B., deren Stimmumfang vom kleinen *b* bis zum dreigestrichenen *d* reichte

und welche 1770 in Mailand und Florenz, 1772 in Wien durch ihre vollendet schöne Coloratur Aufsehen erregte, ferner Giovanna B., welche eben so wie Vincenza B. nur in Italien, namentlich in Mailand und Florenz, aufgetreten zu sein scheint, endlich Rosina B., welche 1770 in Wien und 1780 in Paris sang. Ein anderer Künstler gleichen Namens, wahrscheinlich ein Sprössling aus dieser Familie, lebte zu Mailand und veröffentlichte Violinstücke und zwei Hefte Singübungen (Mailand, Ricordi).

Baglivi, Giorgio, berühmter Arzt und Professor der Musik zu Rom, geboren zu Ragusa 1613 und gestorben zu Rom in hohem Ansehen 1706. Von ihm eine wichtige musikalisch-heilwissenschaftliche Schrift, betitelt: »*Dissertazione sugli effetti della musica nelle maladie occaggionate dalla morsicatura della tarantola*« (Rom, 1696).

Bagni, Benedetto, italienischer Kirchencomponist aus der Wende des 16. und 17. Jahrhunderts, welcher aus Ferrara stammte. Von ihm: »*Motetti a otto voci lib. I*« (Venedig, 1608).

Bagnoli, Alessandro, ein römischer Gelehrter, welcher u. A. eine Streitschrift gegen Raphael Rabbenius schrieb, betitelt: »*Raggionamento in difesa delle osservazioni del Sig. Ottavio Maranta, contra l'antologia del Sig. Fabio Carsellini*« (Rom, 1713).

Bahlke, Hermann, geboren 16. Octbr. 1823 zu Berlin, Schüler des Kapellmeisters Möser, trat 1838 als Accessist, sodann als königl. Kammermusicus in die königl. Kapelle zu Berlin und wurde im J. 1853 zum Ballet-Correpetitor ernannt.

Bai, Tommaso, geboren zu Crevalcore bei Bologna um das J. 1650, kam als Tenorsänger an die vaticanische Hauptkirche zu Rom, wo er sich durch vollendete Bildung in der Composition, wie in der Direction, vor allen Mitgliedern dieser Kapelle so auszeichnete, dass er am 19. Novbr. 1713 zum Amtsnachfolger Paolo Lorenzani's (gestorben 29. Octbr. 1713) ernannt und dadurch zum Kapellmeister an der St. Peterskirche erhoben wurde, ein Amt, welches er nur ein Jahr inne hatte, indem er am 22. Decbr. 1714 bereits starb. Hochberühmt wurde er durch sein »Miserere«, welches abwechselnd mit dem Miserere von Allegri am Charfreitag in der sixtinischen Kapelle zu Rom aufgeführt wird. Der Plan beider Werke ist ein gleicher: die Stimmen vertheilen sich auf zwei Chöre und vereinigen sich gegen Ende zu einem achtstimmigen Gesammtchor. Doch unterscheidet sich das erstere von dem letzteren durch eine reichere rhythmische und modulatorische Gestaltung, so wie dadurch, dass jede Strophe anders componirt auftritt. Einfachheit und Erhabenheit der Melodie, Beachtung der Prosodie und richtige Accentuirung der Worte sind die Eigenschaften der B.'schen Composition, sodass durch diese Schöpfung allein schon der Ruhm des Meisters für immer gesichert ist, obgleich aus verschiedenen anderen, bis jetzt nur handschriftlich vorhandenen Compositionen ebenfalls die hohe Gediegenheit seiner in alle Geheimnisse der alten Schule eingeweihten Kunst unabweislich hervorgeht.

Bajetti, Giovanni, Musikdirector an dem *Teatro della Scala* zu Mailand, hat sich einen Ruf als Componist von Balletmusiken erworben. Von Opernpartituren aus seiner Feder kennt man: »*Gonsalvo*« (1841) und »*L'assedio di Brescia*« (1844).

Baif, Jean Antoine **de,** geboren zu Venedig im J. 1532, kam an den französischen Hof Karls IX., dessen Kammersecretär er wurde, und erwarb sich um den Sinn und die Pflege der Musik bei Hofe grosse Verdienste. Er veranstaltete Conzerte in seinem Hause, welche der Sammelpunkt der höchsten französischen Aristokratie wurden, und errichtete im J. 1570 eine Akademie für Poesie und Musik, das erste derartige Institut in Frankreich. Ausser verschiedenen Elegien, Oden, Chansons u. s. w. erschienen von ihm folgende Werke: »*Instruction pour toute musique des huit divers tons, en tablature de luth*« (Paris, 1576), ferner »*Instruction pour apprendre la tablature de guiterne* (*guitarre*)«, sodann »12 *chansons spirituelles*« (Paris, 1562) und zwei Hefte »*Chansons à quatre parties*« (Paris, 1578 und 1580). B. starb am 19. Septbr. 1580 zu Paris in unverdienter Dürftigkeit und Vergessenheit.

Bailey, Anselm, ein englischer Musiker und Gesanglehrer zu Ausgang des 18. Jahrhunderts, veröffentlichte: »*A practical Treatise on Singing and Playing with just Expression and real Elegance*« (London, 1771).

Bailleux, Antoine, Musiklehrer und Musikalienhändler zu Paris, machte sich als Componist vieler Sinfonien, so wie durch eine Gesangmethode (1760), eine Violin-

schule (1779, 2. Aufl. 1798), endlich durch seine »*Solfèges pour apprendre facilement la musique vocale et instrumentale etc.*« (1770, 2. Aufl. 1784) rühmlichst bekannt. Er selbst starb im J. 1791 zu Paris.

Baillioni, Giovanni, ein italienischer Tonkünstler zu Mailand, welcher um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert lebte und ein pneumatisches Instrument erfunden haben soll.

Baillon, Pierre Jacques, ein zu Ende des vorigen Jahrhunderts zu Paris lebender Gesang- und Guitarrelehrer, von welchem eine »*Nouvelle méthode de Guitarre etc.*« (Paris, 1781) erschien.

Baillot, Pierre Marie François de Sales, ein hochbedeutender französischer Violinist, wurde am 1. Octbr. 1771 zu Passy bei Paris geboren. Lust und Anlage zum Violinspiel zeigten sich bei ihm schon frühzeitig und erfuhren bei dem Violinisten Polidori aus Florenz die erste Pflege. Im J. 1780 liess sich sein Vater, ein Rechtsgelehrter, ganz in Paris nieder, und hier war es Sainte-Marie, welcher B. im Violinspiel weiter förderte. Viotti's Spiel, welches er bald darauf hörte, wurde ihm eine weitere Anregung, die aber aufhörte, als B.'s Vater im J. 1783 als Generalprocurator nach Bastia auf Corsica versetzt wurde, wo der Knabe ganz auf sich selbst angewiesen war. Als der Vater jedoch nach wenigen Monaten starb, kam der junge B. wieder nach Paris und zwar in das Haus des Intendanten de Boucheporn, welcher ihn wie einen Sohn behandelte und erzog und auch mit seinen eigenen Kindern nach Rom schickte. Während eines dreizehnmonatlichen Aufenthaltes daselbst studirte B. bei Pollani, der ein ausgezeichneter Schüler Nardini's war, und liess sich bereits auch mit grossem Beifall hören, eben so in Corsica 1785 und in Bayonne, Pau und Auch, wo er abwechselnd seinen Wohnplatz nahm. Im J. 1791 ging er ganz und gar nach Paris, wo er auf Viotti's Empfehlung hin sofort eine Stelle als Orchestermitglied an der ersten Violine im *Théâtre Feydeau* erhielt. Nach wenigen Monaten wurde ihm eine Anstellung im Finanzministerium, in welcher er mehrere Jahre hindurch blieb, dennoch aber vernachlässigte er das Violinspiel nicht, sondern trat sogar öffentlich mit ausserordentlichem Erfolg auf, sodass er an das neu gegründete Conservatoire als Professor des Violinspiels berufen wurde. Trotzdem, dass er nun selbst Lehrer war, begann er damals erst Harmonielehre bei Catel zu studiren, nach deren Absolvirung er bei Reicha und Cherubini mit Composition begann. Nachdem er als Solo-Violinist 1802 in der Privatkapelle Napoleons angestellt worden war, unternahm er endlich und zwar mit dem Violoncellisten Lamarre, seine erste Kunstreise, welche nach Russland ging und gleicherweise lucrativ, wie ehrenvoll war. Hierauf bereiste er 1812 Süd-Frankreich, 1815 die Niederlande und 1816 England, überall ehrenvoll empfangen und hochgefeiert; Deutschland soll er absichtlich vermieden haben, um nicht in Vergleichung mit L. Spohr gestellt zu werden. Seit 1814 gab er in Paris während der Wintermonate Quartett-Soiréen, welche berühmt wurden und die Liebe zur Kammermusik bei dem Publicum weckten und förderten. Im J. 1821 wurde er als erster Violinist in das Orchester der Grossen Oper und 1825 in gleicher Eigenschaft in die königl. Kapelle berufen und zeigte in allen diesen Stellungen, so wie in seiner Lehrthätigkeit einen wahrhaft unermüdlichen Eifer. Seine letzte Kunstreise unternahm er im J. 1833 durch das nördliche Italien und die Schweiz. Seitdem lebte und wirkte er, mit verdientem hohen Ansehen bekleidet und als Haupt der französischen Schule verehrt, ausschliesslich in Paris, wo ihn am 15. Septbr. 1842 der Tod abrief. Seine musik-literarische Thätigkeit war nicht minder wichtig wie seine praktische als Virtuose und Lehrer. Seine weltberühmten Etüden, so wie die in Verbindung mit Rode und Kreutzer herausgegebene Violinschule für das Conservatorium zu Paris, noch mehr seine »*L'art du Violon*« (Paris, 1835) sind durchaus würdige Denkmale einer vorzüglichen Pädagogik. An der grossen Violoncell-Schule für das Conservatorium hat er den redactionellen Theil versehen. Von seinen zahlreichen Compositionen sind ausser den 12 Etüden und 24 Präludien erschienen: 9 Violinconzerte, 30 *Airs variés*, 6 Duette für zwei Violinen, 3 Streichquartette und 15 Streichtrios. Auch als Schriftsteller hat er sich durch seine »*Notice sur Gretry*« (Paris, 1814) und »*Notice sur Viotti*« (Paris, 1825) nicht unvortheilhaft bekannt gemacht.

In seinem Spiele wurde besonders die Markigkeit seines Bogenstrichs, die Fülle seines Tones und überhaupt die Kühnheit und Grossartigkeit seiner Reproduction, welcher die immense Fertigkeit als selbstverständlich mit beilief, bewundert. Als Quartettspieler soll er nahezu unvergleichlich gewesen sein.

Baillot, René Paul, Sohn des Vorigen, wurde am 23. Octbr. 1813 zu Paris geboren und besuchte mehrere Jahre das Conservatoire, auf welchem er sich hauptsächlich zu einem tüchtigen Pianisten ausbilden liess, worauf er sich ausschliesslich mit Ertheilung von Unterricht und Klaviercomposition beschäftigte. Erst nach seines Vaters Tode wurde er als Professor des Klavierspiels an das Conservatorium zu Paris berufen, in welcher Stellung er noch immer still und pflichttreu thätig ist.

Baillou, Louis de, ein in Frankreich geborener und gebildeter Componist aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, welcher jedoch den grössten Theil seines Lebens in Italien wirkte. Sein Instrument war die Violine, auf welcher er von Capron unterrichtet worden war. In Mailand wurde er als Anführer und Director des Orchesters beim grossen Operntheater *della Scala* angestellt und componirte in dieser Stellung von 1777 bis 1809, wo er starb, im Auftrage der Direction eine grosse Anzahl Balletmusiken, von denen zu nennen sind: »*Andromacca e Pirro*«, »*L'amante generoso*«, »*Apollo placato*«, »*Mirza*«, »*Giulio Sabino*«, »*Lodovico il moro*« u. s. w.

Bailly, Henri de, Ober-Intendant der Musik am Hofe Ludwigs XIII. zu Paris seit dem J. 1625, starb daselbst am 25. Septbr. 1669. Von ihm erschienen Motetten, ein »*Super flumina*« und zahlreiche Ballete und Divertissements, welche er für die theatralische Unterhaltung des Hofes geschrieben hatte, ausserdem eine Schrift, betitelt: »*Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*« (Paris, 1668).

Bails, Don Benito, geboren im J. 1743 zu San-Fernando, bekleidete später das Amt eines Professors der Mathematik an der Akademie seiner Vaterstadt. Dass er jedoch auch Musik trieb und pflegte, beweist die von ihm gelieferte spanische Uebersetzung der Klavierlectionen von Bonitz, welche unter dem Titel »*Lecciones de clave y principios de harmonia*« (Madrid, 1775) erschienen.

Bainbridge, William, englischer Blasinstrumentenmacher zu London, welcher im J. 1802 eine verbesserte Art von Flageolet, grösser als die gebräuchlichen und in den Griffen ganz wie die Schnabelflöte (*Flûte à bec*) eingerichtet, erfunden hat. Man soll auf derselben im Stande gewesen sein, aus allen Tonarten rein zu spielen.

Baini, Abbate Giuseppe, Director der päpstlichen Kapelle zu Rom, der ausgezeichnetste und gediegenste Musikgelehrte und Kirchencomponist dieses Jahrhunderts in Italien, ist zu Rom am 21. Octbr. 1775 geboren. Seinen ersten gründlichen Unterricht in der Musik erhielt er von dem Bruder seines Vaters, dem gelehrten Lorenzo Baini (s. d.), und wurde später, als Zögling des *Seminario romano,* Schüler Jannacconi's. Seine schöne Stimme verhalf ihm 1802 zu einer Anstellung als Sänger der päpstlichen Kapelle, als welcher er sich durch Giuseppe Jannacconi weiter in die Kunst des Satzes einweihen liess. Seitdem widmete er sich mit wahrhaft leidenschaftlicher Liebe und mit eisernem Fleiss der musikalisch-historischen Forschung und erregte gerechtfertigtes Aufsehen durch seine Werke, bestehend in Messen, Motetten, Hymnen, Psalmen u. s. w., deren strengen Ernste und tiefen Kunst gegenüber das leichtfertige Wesen und der seichte Dilettantismus der meisten damaligen und späteren italienischen Maëstri allerdings grell hervortrat. Im J. 1810 erhielt B. einen Ruf zum Director der kaiserl. Kapelle zu Paris, welchen er jedoch ablehnte, eben so im folgenden Jahre den für ihn von Napoleon besonders creirten Posten eines Generaldirectors der gesammten Kirchenmusik Frankreichs. Dagegen wurde er im J. 1817 zum Director der päpstlichen Kapelle ernannt und erfuhr 1822 die bisher keinem lebenden Meister ertheilte Auszeichnung, dass sein achtstimmiges Miserere unter die in der sixtinischen Kapelle in der heiligen (Char-) Woche aufzuführenden Musikstücke aufgenommen wurde. Mehr jedoch als seine Compositionen sichern B. seine literarischen Arbeiten einen Ehrenplatz unter den Gelehrten und Forschern der älteren Musik, vor Allem sein berühmtes Werk: »*Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*« (Rom, 1828, 2 Bde.). Wie manche Mängel und Einseitigkeiten, namentlich in Bezug auf ausländische Meister und Werke, demselben auch

zur Last fallen mögen, so enthält dasselbe doch einen reichen Schatz der wichtigsten, zumeist neuen historischen und literarischen Notizen auch der vorpalestrinensischen Zeit, und wird, bei der Unzugänglichkeit der von B. benutzten Quellen, für lange Zeit als Hauptfundort für alle zu suchenden Aufschlüsse gelten müssen. Von Jugend an schon für Palestrina begeistert, verwendete er dreissig Jahre emsigsten Studiums und Sammelfleisses auf diese Arbeit. Dabei brachte er zugleich mit bedeutendem pecuniären Aufwande alle irgend erlangbaren Manuscripte und gedruckten Werke dieses Meisters zusammen, setzte sie in Partitur, wenn sie es, wie häufig, noch nicht waren und schuf sich eine so vollständige und reichhaltige Palestrina-Bibliothek, wie auch nicht annähernd eine zweite existirte. Bei einer solchen Vorliebe für den Altmeister italienischer Musik kann es auch nicht Wunder nehmen, wenn B. über Palestrina selbst und dessen Styl bisweilen Ansichten und Urtheile hören lässt, die in der That übertrieben und unhaltbar erscheinen; eine so leidenschaftliche Hingabe an den einen Meister, ein so tiefes Sich-Versenken in dessen Schöpfungen mussten von selbst zur Parteilichkeit leiten. Aber auch dieser Fehler beeinträchtigt nur leise den eigentlichen Werth des Buches, denn ihm zuerst und allein haben wir ein eigentliches Verständniss des alten Meisters zu verdanken, da so, wie B., noch Niemand dessen Wesen und geistiges Schaffen durchforscht und durchschaut hat. Die deutsche Ausgabe dieses literarischen Denkmals, mit Berichtigungen, Zusätzen und Erläuterungen von Franz Sales Kandler (1831), herausgegeben von Kiesewetter (Leipzig, 1834) ist um so verdienstlicher, als das in sehr beschränkter Auflage gedruckte Original bald nach seinem Erscheinen bereits eine Seltenheit wurde. Einen Auszug desselben mit kritischen Bemerkungen gab auch Winterfeld (Breslau, 1832) heraus. Von B.'s übrigen schriftstellerischen Arbeiten sind noch zu nennen eine leider unvollendet gebliebene »Geschichte der päpstlichen Kapelle«, ferner ein »*Saggio sopra l'identità dei ritmi musicali e poeti*« (Rom, 1820) und ein »*Tentamen renovationis musicae harmonicae syllabico-rhythmicae super cantu Gregoriano saec. VII in ecclesia pervulgatae*«, welcher dem König Friedrich Wilhelm III. von Preussen gewidmet ist und von dem die Proske'sche Bibliothek in Regensburg eine aus dem Original gefertigte Abschrift besitzt. B. erfuhr übrigens zahlreiche Anerkennungen seiner hohen Verdienste und war Ehrenmitglied fast aller Akademien Europa's. Dennoch führte er ein bescheidenes und zurückgezogenes Leben, und obwohl mitunter herb und abstossend im Umgange, war er doch zu jeder Zeit bereit, die von ihm in Ueberfülle verlangten Aufschlüsse zu geben. Von seinen Schülern nahm er niemals eine Belohnung für die geleisteten Unterrichtsstunden an und verlangte nur die gänzliche Beiseitesetzung neuerer Musik, mit der er sich weder befassen konnte, noch wollte, wesshalb er es niemals zu begreifen vermochte, wie man dieselbe der alten Musik vorziehen könne. Ein Schlaganfall mit Husten endete am 21. März 1844 das Leben des hochverdienten Mannes. Sein Tod kann noch immer als ein unersetzlicher Verlust für die päpstliche Kapelle gelten, welche mehr und mehr von ihrem altehrwürdigen Ansehen und ihrer Tüchtigkeit verliert. B. beschloss in Wahrheit die alte römische Schule; er hatte gleichsam eine todte Sprache in ihrer Lebendigkeit gesprochen, wie kein Anderer mehr in neuerer Zeit. Seine irdischen Ueberreste ruhen auf der Begräbnissstätte der päpstlichen Sänger in San Maria di Vallicella.

Baini, Lorenzo, der Oheim des Vorigen, geboren zu Venedig, war ein Schüler Gaëtano Carpani's und späterhin in Rom, sodann in Venedig an der Kirche der zwölf Apostel als Musikdirector angestellt. Von dort aus besuchte er Wien, schloss mit dem deutschen Meister Joseph Haydn innige Freundschaft und kehrte nach Italien zurück, um die Kapellmeisterstelle an einer Kirche zu Rom anzunehmen. Dort wurde er zugleich der Lehrer seines berühmt gewordenen Neffen. Noch später bekleidete er eine gleiche Stellung in Terni und in Rieti, in welcher letzteren Stadt er auch starb. Von seinen Werken werden einige in der musikalischen Bibliothek des Abbate Santini zu Rom aufbewahrt.

Bainville, Dominique, geboren 1767 zu Paris, lebte und wirkte als Organist an der Kathedrale zu Angers. Von ihm erschienen: »*Nouvelles pièces d'orgue, composées sur différens tons*«.

Bair, Anton, ein geschickter und sehr gesuchter Orgelbauer, welcher um das J. 1743 zu München lebte.

Baissière, Fabre, Trompeten-Major in einem Regimente der königl. Garde Karl's X. zu Paris, geboren zu Rouen um 1795. Er veröffentlichte eine »*Méthode simplifiée pour le cornet à piston, contenant les principes élementaires de cet instrument*« (Paris, 1839).

Baissière, François, ein französischer Clarinettist und talentvoller Componist für sein Instrument, dessen Literatur er durch viele, meist gut gearbeitete Arbeiten, bei Janet in Paris erschienen, bereicherte. Auf den Titelblättern derselben nennt er sich stets B. der Sohn, und es ist daher nicht unwahrscheinlich, dass er ein Sohn des Vorigen ist.

Baitz, Johann Hendrik Hartmann, berühmter niederländischer Orgelbauer, geboren um das J. 1708 zu Utrecht, wo er auch am 14. Decbr. 1770 gestorben ist. Aus seiner Meisterhand gingen viele treffliche Orgeln hervor, z. B. die in den Kirchen zu Benschop, Ysselstein, Tilburg, Utrecht, Gorinchem u. s. w.

Bajaderen heissen mit einem aus dem portugiesischen *bailadeira* (Tänzerin) entstellten Namen die öffentlichen Tänzerinnen und Sängerinnen in Indien, welche in zwei grosse Ordnungen mit je verschiedenen Unterabtheilungen zerfallen. Zu der ersten Ordnung zählen die den Göttern und dem Tempeldienste Geweihten, welche sich Devadasi oder Göttersclavinnen nennen, zu der zweiten die im Lande umherziehenden öffentlichen Tänzerinnen. Das Ansehen der Devadasi richtet sich nach ihrer Herkunft und nach der Grösse und dem Reichthum des Tempels, dem sie dienen; immer aber sind sie aus den besten Familien und frei von allen körperlichen Gebrechen. Als Kinder werden sie vertragsmässig den Eltern, welche feierlich auf ihre Rechte für alle Zukunft verzichten müssen, abgenommen und erhalten den nothwendigen, ziemlich complicirten Unterricht. Als ausgebildete Devadasis haben sie bei Festen und feierlichen Prozessionen das Lob, so wie die Thaten und Siege ihres Gottes zu singen, vor dem Bilde desselben herzutanzen, die Blumenkränze zu flechten, mit welchen die Heiligthümer verziert werden, überhaupt alle niederen Dienste im Tempel und für die Priester zu verrichten. Dagegen sind sie ausgeschlossen von dem Dienste bei den eigentlich heiligen Religionsceremonien, z. B. Todtenopfern, Brandopfern u. s. w. Die Devadasis ersten Ranges wohnen innerhalb der Ringmauern des Tempels und dürfen dieselben ohne besondere Erlaubniss nicht verlassen. Sie sollen eigentlich ihr ganzes Leben hindurch Jungfrauen bleiben; doch wird ihnen auch gestattet, sich einen Liebhaber zu wählen, wenn er den oberen Kasten angehört, wogegen ein Liebesverhältniss mit einem Manne niederen Standes sehr hart bestraft wird. Die Kinder solcher Verhältnisse werden gleichfalls im Tempel erzogen, die Mädchen in dem Gewerbe der Mutter, die Knaben zu Musikern. Die Devadasis zweiten Ranges, von den Vorhergehenden nur dadurch unterschieden, dass sie aus vornehmeren Sudrafamilien (Handwerkern) stammen, sind weniger gebunden, da sie ausserhalb der Tempel wohnen. Sie versehen abwechselnd und der Reihe nach den Dienst im Tempel und erscheinen nur bei öffentlichen Umzügen in der Gesammtzahl. Sie tanzen und singen nicht allein vor den Götterbildern, wofür sie ein bestimmtes Einkommen an Reis und Geld erhalten, sondern werden zu gleichem Zwecke auch bei anderen Feierlichkeiten, wie Hochzeiten, Gastereien u. s. w., von Vornehmen berufen. Alle Devadasis verehren als ihre besondere Schutzpatronin die Göttin Rambha, die schönste Tänzerin in Indra's Paradiese; ihr und dem Gotte der Liebe werden allfrühjahrlich Opfer gebracht. Wesentlich verschieden von den Devadasis sind die Tänzerinnen, die, frei umher ziehend, nur bei Privatfesten herbeigerufen, in den Tschuldris oder Gasthäusern und Herbergen die Fremden unterhalten und bald »Nati« (in der gewöhnlichen Form »Natsch«), bald »Kuttani«, bald »Sudradhari«, je nach der verschiedenen Kunst, in der sie sich gerade auszeichnen, benannt werden. Einige derselben haben sich zu Truppen von zehn bis zwölf Köpfen vereinigt, ziehen im Lande umher und theilen den Gewinn mit den sie begleitenden Musikanten; andere stehen unter der Aufsicht von Dayas oder alten Tänzerinnen, die allein allen Gewinn ziehen und den Mädchen dafür nur Kost und Kleidung geben. Noch andere sind wirkliche Sclavinnen solcher alten

Weiber, welche sie als Kinder meist gekauft und in ihrer Kunst unterrichtet haben. Diese Gattung von B. besucht auch mitunter die Hauptstädte Europa's. Ausser ihnen giebt es jedoch noch vielerlei Arten national indischer Tänzerinnen, Tänzer und Sänger, welche meist wandernde Truppen bilden, wie die Bikar, welche die Kriege der Götter besingen u. A. Die Tracht der B. ist originell und nicht ohne verführerischen Reiz. Ihre Tänze entsprechen nicht dem Tanz nach abendländischem Begriffe, da es nur Pantomimen mit erklärenden Gesängen sind, letztere recitirt von den begleitenden Musikern; sie behandeln meist das Thema der glücklichen oder verzweifelnden Liebe, der Eifersucht, der Erwartung des Geliebten u. s. w. Europäische Reisende sprechen mit grosser Begeisterung von dem vielseitigen Reize dieser Pantomimen, eine Schilderung, welcher die in Europa aufgetretenen B. noch niemals entsprochen haben, da sie stets wohl grosse körperliche Geschmeidigkeit und Gewandtheit, nicht aber auch Anmuth und Grazie in den Bewegungen, welche bei dem europäischen Tanz unumgängliche Eigenschaften sind, bewundern liessen.

Bajan, Name eines russischen Nationalbarden. Bei den Serben bezeichnet B. noch jetzt jeden Sänger, der bei Gastmälern die Anwesenden mit Gesängen erheitert. B. ist auch der Name des russischen Männergesangvereins in Riga, der seit einigen Jahren unter der Direction Franz Hofbauers steht. E.

Bakchylides, ein altgriechischer berühmter Dichter und Musiker aus Keos und Neffe des Simonides aus Keos. B.'s Blüthezeit fällt in die Jahre 480 bis 470 v. Chr.; er war also ein Zeitgenosse des grossen Pindar. Mit seinem Oheim, welcher zugleich sein Lehrer war, dessen Vielseitigkeit und geistige Kraft in der Poesie er aber vergebens zu erreichen strebte, lebte er lange Zeit geschätzt und geehrt am Hofe des Königs Hieron zu Syrakus. Seine Lieder zeichnen sich durch grosse Lebendigkeit, Zierlichkeit und Anmuth aus.

Baker, Dr., geboren im J. 1768 zu Exeter und bildete sich, seit 1785 in London, zu einem guten Violinisten und ausgezeichneten Klavierspieler aus. Auf dem letzteren Instrumente war er eine Zeit lang ein Schüler Dussek's. Er hat für beide Instrumente zahlreiche und beliebte Tonstücke geschrieben, eben so aber auch Orchesterwerke, Gesänge, Lieder und Orgelstücke.

Baker, James Andrew, geboren 8. Novbr. 1824 zu Birmingham, lebt daselbst, gleich angesehen als tüchtiger Organist, wie als Componist und Dirigent von Musikfesten in jener Stadt. Von ihm erschien eine Reihe von Orgelpräludien, Klavierstücken und Liedern.

Baker, ein englischer Bogeninstrumentemacher, welcher um 1650 zu Oxford lebte und dessen Violinen namentlich als vortreffliche Fabrikate berühmt und gesucht waren.

Balalaika nennt man ein Saiteninstrument, das besonders in der Ukrajina gepflegt wird. Es ist, auch in seiner heutigen Gestalt, noch immer ein Instrument, von dem man behaupten kann: es zeige sich noch in seiner Urform, und es wird über diese Form hinaus sich auch schwerlich entwickeln, da es sich selten anders als in den Händen Musicirender aus der niederen Volksclasse befindet. Dies fast wie eine Leyer geformte Instrument besteht aus einem unten oft rund geschnitzten Resonanzboden, an dem sich ein kurzes mit Bünden versehenes Griffbrett befindet; dasselbe ist mit zwei, drei oder vier Darmsaiten bezogen, die gewöhnlich einen Mollaccord, zusammen angeschlagen, hören lassen. Eine Accordveränderung bewirkt der B.-Spieler, indem er mit einem Finger oder der Handkante alle Saiten des Instrumentes zugleich so niederdrückt, dass ein Bund des Griffbrettes dieselben an der einen Seite scharf begrenzt; auf diese Weise kann die B. bei den lebhaftesten Körperbewegungen mit Leichtigkeit als ein den Gesang begleitendes Instrument gehandhabt werden, wie denn die Jünglinge der Dnieprgegenden auf den Pferden sitzend zu singen und mit der B. zu begleiten pflegen. In so einfacher Form dient dies Instrument nicht allein den Sängern als Tonstütze beim Vortrage der melancholischen Volkslieder, sondern es ist auch die Begleiterin von oft wilden Tanzliedern bei den Slaven. Auch bei Zigeunern findet man die B. häufig in Gebrauch, wenn diese bei Volksfesten oder auf Jahrmärkten durch wilde Tänze und wollüstige mimische Darstellungen, begleitet von musikalisch-drama-

tischen Leistungen, der rohen Volksmenge Staunen abgewinnen wollen. Da die meisten Glieder des sich noch auf niedriger Culturstufe befindenden Volksstammes der Slaven eine grosse Gewandtheit in der Bearbeitung des Holzes besitzen und ihnen desshalb dieses Instrument ohne Opfer leicht anzufertigen und zu erhalten möglich ist, so erklärt sich die Beliebtheit der B. gerade bei ihnen von selbst. O.

Balancement (franz.), gleichbedeutend mit Tremolo, Bebung (s. d.).

Balani, Gabriele, ein in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu Fanno lebender Musikfreund, welcher den Doctortitel führte und sich durch seine Composition des Gesanges auf die Einkleidung einer Nonne bekannt machte. Jenes Lied ist unter dem Titel »*Sacra Canzone*« (Fanno, 1682) erschienen.

Balardus, französischer Lautenspieler und Componist für dieses Instrument, welcher um das J. 1590 lebte und schrieb. Stücke seiner Composition finden sich in dem »*Thesaurus harmonicus*« des J. B. Besardus.

Balbastre, Claude, geboren zu Dijon 8. Decbr. 1729, kam 1750 nach Paris, wurde Rameau's Schüler und bildete sich zu einem eben so tüchtigen Klavier-, wie Orgelspieler aus. Er wurde Organist des Bruders Ludwigs XV., so wie der Kirchen Notredame und St. Roch. In der letzteren spielte er seit 1755 seine berühmten »*Noëls*« (Mitternachtsmessen in der Weihnachtszeit), welche so viele Hörer herbeizogen, dass der Erzbischof von Paris dieselben untersagen musste, weil es nie ohne Unordnung und unsittliche Handlungen unter der in der düsteren Kirche versammelten Menschenmenge abging. Auch als Componist war B. sehr beliebt; er veröffentlichte Klavier- und Orgelstücke, Quartette für Klavier, zwei Violinen und Violoncell (mit zwei Hörnern *ad lib.*) u. s. w.

Balbi, Ignazio, ein trefflicher und berühmter Tenorist und Operncomponist der Mitte des 18. Jahrhunderts, aus Neapel gebürtig. Viele seiner Arien wurden auch in Deutschland bekannt und beliebt. B. selbst war seit 1756 Sänger an der Italienischen Oper zu Lissabon.

Balbi, Lorenzo, der Sprössling einer italienischen adligen Familie, blühte zu Anfang des 18. Jahrhunderts als Virtuose auf dem Violoncell. Beliebt war er auch als Componist für dieses Instrument, so wie durch seine Sonaten. Er starb um 1740.

Balbi, Marco Antonio, ein venetianischer Mönch, dessen Lebenszeit auch nur annähernd mit Sicherheit nicht mehr anzugeben ist. Er ist der Verfasser einer kleinen Schrift, welche, obwohl italienisch geschrieben, einen lateinischen und einen italienischen Titel führt, nämlich: »*Regula brevis musicae practicabilis cum quinque generibus proportionum practicabilium*« und »*Qui commenza la nobil opera di pratica musicale, ne la quale se tratta tutte le cose a la prattica pertinente, facta, compilata e ordinata per fratre Marco-Antonio Balbi veneto*«. Das Buch ist, wie auch schon aus dem Titel ersichtlich, in für einen Venetianer auffallend schlechtem Italienisch geschrieben, ist aber nicht unwichtig dadurch, dass es Einiges über die antike musikalische Notation enthält.

Balbi, Ludovico, nach Fétis besser Balbo geschrieben, ein berühmter italienischer Kirchencomponist und Contrapunktist, war in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu Venedig geboren und ein Schüler des Costanzo Porta daselbst. Er trat frühzeitig in den Franziscanerorden und war um 1591 Kapellmeister an der Kirche *San Antonio* zu Padua, eben so um 1606 Kapellmeister des grossen Klosters seines Ordens zu Venedig. Sein Todesjahr fällt um 1608. B. galt als einer der ausgezeichnetsten Musiker seiner Zeit, ein Ruf, den er in zahlreichen Messen, Motetten und Madrigalen auch rechtfertigte. Bekannt sind von seinen Werken: »*Cantiones ecclesiasticae quinque vocum*« (*Venetiis*, 1576), »*Motetti a quattro voci*« (*Venezia*, 1578), »*Sacrarum Missarum liber primus, quatuor, quinque et sex vocum*« (*Venetiis ap. Vincenti*, 1584), ferner »*Graduale et Antiphonarium; juxta ritum Missalis et Breviarii novi*« (*Venetiis ap. Aug. Gardanum*, 1591), und »*Ecclesiastici concentus, una usque octo vocibus, lib. I*« (*Venetiis ap. Alex Raverium*, 1606). Bodenschatz hat vier achtstimmige Motetten B.'s in seine »*Florilegii musici portensis*« aufgenommen.

Balbi, Melchior, ein Venezianer aus adeliger Familie, welcher im J. 1759 geboren und ein Schüler Antonio Calegari's war. Als Freund und Beförderer

der Tonkunst hat er sich in Oberitalien einen Namen gemacht und bis zu seinem Tode im J. 1828 behauptet. In seinem Nachlass befand sich eine grössere Schrift, welche man veröffentlichte. Sie führt den Titel: »*Trattato del sistemo armonico di Antonio Calegari, maëstro dell' insigne cappella della basilica di S. Antonio di Padova, proposto e dimostrato da M. Balbi*« (*Padova* 1829, *Valentino Crescentini*, 141 Seiten mit 2 Musiktafeln).

Balbin, Bohuslaw, ein gelehrter Jesuit, geboren zu Königgrätz 1621. Er bespricht in seinen *Miscell. Reg. Boh.* u. A. auch die im J. 1657 zerstörte berühmte Orgel in der Metropolitankirche zu Prag und böhmische Kirchenglocken und Glockenspiele.

Baldacini, Antonio Luigi, ein hervorragender italienischer Violinvirtuose und Componist, dessen Blüthezeit um das J. 1720 fällt. Er gab 24 dreistimmige Sonaten in zwei Bänden heraus.

Baldassarini, Pietro, ein berühmter Kirchencomponist, welcher zu Anfange des 18. Jahrhunderts zu Rom lebte und wirkte. Als besonders ausgezeichnet galt zu damaliger Zeit sein Oratorium: »*Applausi eterni dell' amore manifestato nel tempo*«.

Baldenecker, eine deutsche Musikerfamilie von wohlbegründetem guten Rufe. Sie entstammt dem Hofmusicus Udalrich B., welcher nachmals, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Musikdirector bei dem Marchand'schen Theater in Mainz wurde, und von dem Kirchen- und Kammerwerke, namentlich Trios und Violinstücke, erschienen. Seine Söhne waren: 1) Nicolaus B., geboren zu Mainz am 27. März 1782, dirigirte 1801, noch nicht zwanzig Jahre alt, das Orchester des französischen Vaudevilletheaters seiner Vaterstadt und trat im J. 1803 als Violinist in das neu organisirte Orchester zu Frankfurt a. M. Später wurde er Chordirector am Frankfurter Stadttheater und begründete mit Schelble das sogenannte »Liebhaber-Conzert«, aus welchem der Cäcilienverein hervorging, welcher noch jetzt in der ehemaligen Reichsstadt blüht. Im J. 1851 feierte B. das fünfzigjährige Jubiläum seiner praktischen Thätigkeit auf dem Kunstgebiete. Von seinen Compositionen sind Ouvertüren und Entr'-acts, auch Lieder, Violin- und Klavierstücke zu nennen, welche zwar sämmtlich leichteren Gehaltes sind, aber den guten Musiker bekunden. 2) Johann Bernhard B., gestorben im vorgerückten Alter im J. 1849 zu Frankfurt a. M., nachdem er im Orchester daselbst, wie vorher in Karlsruhe und an der Oper in Amsterdam, Violinist gewesen war. Von ihm existiren gleichfalls gewandt geschriebene Violin- und Klavierstücke, so wie auch einige Trios. 3) Jean Baptiste B., der jüngste der Brüder, ist am 23. Aug. 1791 zu Mainz geboren, wurde ein Schüler Blenkner's, welcher ihn zu einem tüchtigen Pianisten ausbildete, und ging im J. 1807 als Klavierlehrer nach Frankfurt a. M., wo er auch eine Musikschule nach Logier's System anlegte und einen Instrumentehandel betrieb. Letzterer und eine Fabrik für Kupferdruckerfarbe begründete seinen Wohlstand, sodass er am 25. Juni 1855 in den besten Verhältnissen starb. Auch er hat einige Klaviercompositionen hinterlassen, eben so zwei Söhne: a) Conrad B., geboren im J. 1828 zu Frankfurt a. M., welcher sich zu einem fertigen Klavierspieler bei den besten Lehrern ausbildete und in seinen Jünglingsjahren als Virtuose in den Rheingegenden, in Stuttgart u. s. w. Aufsehen machte, dann aber in seine Vaterstadt zurückkehrte, wo er als gesuchter Pianofortelehrer lebt; b) Aloys B., geboren 1833 zu Frankfurt a. M., welcher ebenfalls zur Musik frühzeitig angehalten wurde und als fertiger Violinist schon in seinem zehnten Jahre, wo er zum ersten Male öffentlich auftrat, von sich reden machte. Im J. 1847 bereits trat er als Violinist in das Stadttheater-Orchester seiner Vaterstadt und erhielt fünf Jahre später einen Ruf nach Wiesbaden, als Conzertmeister der herzoglichen Theaterkapelle, in welcher Stellung er durch gediegene Soiréen, besonders für Kammermusik, vortheilhaft auf das Kunstleben jener Residenz mit einwirkte. Er war ein vortrefflicher, dabei überaus bescheidener Künstler, welcher in seinem Spiele mitunter eine ergreifende Grösse des Ausdruckes entwickelte. Leider verfiel er im J. 1868 in Wahnsinn und starb am 28. Novbr. 1869 in der Irrenanstalt zu Wiesbaden. — Es ist noch ein Glied dieser tüchtigen Familie zu erwähnen, nämlich Johann David B., ein Sohn des obengenannten Nicolaus B. Derselbe begann seine musikalische Laufbahn als

Violinist im Theater-Orchester zu Frankfurt a. M., ging dann als erster Violinist und Chordirector nach Leipzig und starb am 22. Juli 1854 als Musikdirector in Karlsruhe. Von ihm erschienen Lieder, Klavierstücke und Melodramen, z. B. die Musik zu dem Schauspiele »Das Irrenhaus in Dijon«.

Baldewein, Johann Christian, geboren im J. 1784 zu Kassel, wurde im J. 1820 Chordirector am kurfürstlichen Hoftheater daselbst und zwölf Jahre später Musikdirector. Als Componist hat er sich durch Lieder (Leipzig, Breitkopf und Härtel) und durch eine Ode an die Freundschaft bekannt gemacht. Mit Spohr, M. Hauptmann und Grenzebach arbeitete er an einer Oper: »Der Matrose«, über deren Schicksal weitere Nachrichten fehlen.

Baldi, Antonio **la,** ein berühmter italienischer Sänger, welcher in der Zeit von 1720 bis 1730 auf den nationalen Bühnen Aufsehen erregte.

Baldi, Domenico, ein italienischer Tonkünstler, von dessen Lebensumständen Nichts mehr bekannt ist. Sein Name ist durch die Titelblätter italienischer Cantaten erhalten worden, welche die kaiserliche Bibliothek zu Paris im Manuscript besitzt.

Baldi, Giovanni, Organist zu Pistoja, wo er auch gegen Ausgang des vorigen Jahrhunderts geboren ist. Er ist in seinem Vaterlande als einer der besten Schüler Philipp Gherardeschi's geachtet und seine Messen und Psalme erfreuen sich ausgezeichneten Rufes. Auch Violinstücke hat er componirt.

Baldini, Bernardino, Mathematiker und Arzt zu Borgo d'Intra im Mailändischen um 1525. Später Professor der Mathematik zu Pavia und Mailand, starb er in letzterer Stadt am 12. Januar 1600. In seinem grossen Werke: »*Discorso etc.*« (1586) behandelt er auch ausführlich Vorzüge und Nutzen der Musik.

Baldini, Carlo, italienischer Componist aus Bologna, wo er zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts geboren ist. Er hat gründliche musikalische Studien beim Padre Mattei gemacht und ist seit 1837 Mitglied der berühmten *Accademia filarmonica* seiner Vaterstadt. Seine zahlreichen Kirchencompositionen sind bis jetzt nicht im Druck erschienen.

Baldini, Girolamo, berühmter italienischer Flötist aus Verona, welcher den grössten Theil seines Lebens, und zwar zu Anfange des 17. Jahrhunderts, in Paris zubrachte. Von seinen Compositionen ist noch ein Buch Sonaten, für eine Flöte allein geschrieben, vorhanden.

Baldini, Innocenzio, ein hervorragender italienischer Opernsänger, welcher in den Jahren 1720 bis 1730 mit grossem Beifall auf den vaterländischen Bühnen auftrat.

Baldissera, auch **Baldassare, Baldessari** u. s. w. geschrieben, war um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts zu Imola geboren. Am 29. Mai 1533 wurde er als Organist an der Hauptkirche San Marco zu Venedig installirt und bekleidete dieses Amt bis zum Juli 1541, wo er auch wahrscheinlich starb. Von ihm ist ein Buch Madrigale noch erhalten, welches 1540 zu Venedig gedruckt erschienen ist.

Baldrati, Pater Bartolomeo, geboren etwa 1645 zu Rimini, trat frühzeitig als Mönch in den Franziscanerorden, wo er sich auch musikalisch ausbildete, und wurde Kapellmeister an der Kirche San Francesco zu Rimini. Von seinen Werken ist gedruckt vorhanden: »*Messe a quattro voci da cappella op.* 1« (*Roma,* 1678, *Giacomo Monti*). Manuscripte seiner Composition bewahrt die kaiserliche Bibliothek zu Paris.

Balducci, Francesco, ein Sicilianer, welcher gegen 1590 als Dichter zu Rom lebte und hier kaum anzuführen sein würde, wenn ihm nicht in *Mongitoris bibliotheca sicul. tom. I, pag.* 203 die Erfindung einer bisher unbekannten Gattung von Poesie zugeschrieben würde, »die man zu Rom *Oratorio*, *Cantata* oder *Dialogo* nannte«.

Balducci, Giuseppe, ein italienischer Operncomponist zu Neapel, welcher seine musikalische Ausbildung dem Conservatorium seiner Vaterstadt verdankt. Im J. 1838 wurde im San Carlo-Theater daselbst eine Oper B.'s: »Bianca Turenga« mit Erfolg aufgeführt. Einzelne Nummern aus derselben erschienen bei Ricordi in Mailand im Druck.

Balducci, Maria, geboren im J. 1758 zu Genua, wo sie einer alten adligen Familie entstammte. Sie bildete sich zu einer berühmten Sängerin aus und wurde auf

den italienischen Bühnen, so zu Venedig, Mailand, Florenz, Neapel u. s. w., bewundert und gefeiert. Ihre Stimme war von Kraft, Fülle und ganz seltenem Umfange (bis zum dreigestrichenen *g*), jedoch warfen ihr die Kenner häufige Incorrectheiten und Mangel an Ausdruck vor. Auch das Ausland erfüllte sie mit ihrem Ruhme, so einen Theil von Deutschland, Russland und Polen, wohin sie eine Kunstreise geführt hatte. Gegen 1790 zog sie sich vom Theater zurück und verschwindet seitdem vom öffentlichen Schauplatze.

Baldus, Bernardinus, ein hochgelehrter Abt zu Guastalla, geboren am 6. Juni 1553 zu Urbino, gestorben am 12. Octbr. 1617. Er verstand und schrieb in siebenzehn Sprachen und hat gegen hundert Bücher verfasst. In seinem »*Lexicon Vitruvianum*« erklärt er eine Menge musikalischer Kunstausdrücke.

Balestra, Raimondo, berühmter italienischer Contrapunktist aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts. Psalmen und Motetten von ihm findet man in dem von Giovanni Battista Bonometti 1615 herausgegebenen »*Parnassus musicus*«.

Baletti, Elena Riccoboni, auch Rosa B. genannt, geboren 1768 zu Stuttgart, wo sie in der Kunstschule des Herzogs Karl von Württemberg ihre Ausbildung zur Sängerin erhielt. Im J. 1786 wurde sie als herzoglich württembergische Hofsängerin angestellt und erregte Aufsehen. Zwei Jahre später ging sie nach Paris, gefiel ebenfalls ausserordentlich und wurde an der dortigen Italienischen *Opera buffa* als erste Sängerin engagirt. Sie blieb, selbst während der Revolutionszeit, der Liebling des Publicums, welches sie als Gesangskünstlerin der berühmten Todi zur Seite stellte, verheirathete sich jedoch 1802 mit einem Grafen, worauf sie der Bühnenthätigkeit entsagte.

Balfe, Michael William, richtiger **Balph,** wurde am 15. Mai 1808 zu Limerick in Irland geboren, bekundete von frühester Jugend auf sehr bedeutende Anlage zur Musik und lernte bei seinem Vater und einem Musiker Namens Horn mit erstaunlicher Leichtigkeit Violin- und Klavierspiel, so wie Gesang. Im J. 1824 kam er nach London, wo er als Orchesterdirigent an mehreren kleineren Theatern, dann auch als Baritonist fungirte. Ein Jahr darauf nahm ihn eine reiche englische Familie mit nach Italien, wo er ein Ballet für das Scalatheater in Mailand componirte und an mehreren Bühnen als Sänger auftrat. Zu Ende des Jahres 1826 trat er auch in der Italienischen Oper zu Paris auf, beeilte sich jedoch, da er dort nicht gefiel, nach Italien zurückzukehren, wo er bald als Componist, bald als Sänger mit Glück in die Oeffentlichkeit trat. Seine Stimme war von angenehmer, einschmeichelnder Klangfarbe, entbehrte aber der Fülle, um in einem anderen als kleinen Hause zu wirken. Er sang abwechselnd auf den Opernbühnen zu Florenz, Bologna, Palermo, Genua u. s. w. und componirte im J. 1831 seine erste Oper, »*I rivali*« betitelt, welcher bald eine zweite, »*Un avvenimento*«, folgte. Im J. 1832 war er als erster Bassist am *Teatro Carcano* zu Mailand angestellt und brachte bereits im Februar 1833 daselbst eine dritte Oper, »*Enrico IV. al passo della Marna*«, mit Beifall zur Aufführung. Das Publicum zeigte sich sehr dankbar gegen den jungen Componisten und rief ihn häufig hervor, während die Kenner über Mangel an Erfindung und Styllosigkeit in dem Werke klagten. Mit seiner nächsten Oper, »*L'assedio de La Rochelle*«, hatte er noch mehr Glück, insofern als der Madame Malibran die Hauptpartie zugetheilt war und diese Künstlerin auf dem Höhepunkte ihres Ruhmes stand, sodass mit ihr Alles gefallen musste. B.'s Name wurde seitdem in Italien mit Hochachtung genannt. Damals verheirathete er sich mit der Sängerin Roser, Tochter eines Kapellmeisters zu Pesth, welche eine angenehme und gut geschulte Stimme besass und auf der Bühne stets gern gehört war. B.'s Name drang bereits in jener Zeit durch einzelne Arien, Cabalettas und Gesänge im neuitalienischen Zuschnitt auch nach Deutschland und England. Im J. 1835 an dem Fenice-Theater zu Venedig angestellt, machte er sich durch eine sehr unglückliche Verstümmelung des Meyerbeer'schen »*Crociato*«, den er zeitgemässer umsetzen wollte, berüchtigt; der Versuch misslang vollkommen und B. selbst, welcher sich auch durch andere Unternehmungen zahlreiche Gegner und Feinde zugezogen hatte, sah sich veranlasst, Italien gänzlich zu verlassen und nach grossen Reisen auf dem Continente und bis hinüber nach New-York in sein britisches Vater-

land zurückzukehren. Seitdem lebt er, für die Kunst unablässig glühend entflammt, meistentheils in London und wirkt theils als Gesanglehrer, theils als Dirigent von Vereinen, zeitweise auch als Director des Orchesters der Italienischen Oper, vorzüglich aber als Operncomponist. Für die nationale englische Bühne hat er in dieser Zeit componirt und zum Theil mit sehr grossem Erfolge zur Aufführung gebracht: »*The Maid of Artois*«, »*Jane Gray*«, »*Amalia, or the love test*«, »*Falstaff*«, »*Jeanne d'Arc*«, »*Cleolanthe*«, »*The Bohemian Girl*«, »*The Bond-man*«, »*The Maid of honour*«, »*Satanella*« und »*The daughter of the Puritan*«, für Paris dagegen »*Les puits d'amour*«, »*Les quatre fils d'Aymon*« und »*L'étoile de Séville*«. Von diesen Opern hat eine französische, nämlich »Die vier Haimonskinder«, und eine englische, »Die Zigeunerin«, deutsch übersetzt, auch an deutschen Bühnen bedeutenden Erfolg gehabt, ja die letztere hat, nachdem sie zu Anfang des Jahres 1870 auch zu Paris mit grösstem Glück aufgenommen worden ist, die Weltreise über die meisten Bühnen Europas und Amerikas zurückgelegt. Der Styl B.'s in allen seinen Opern, mögen sie mit italienischem, englischem, oder französischem Text componirt sein, ist der neuitalienische, den er mit Geschicklichkeit handhabt. Seine Melodien sind, ohne originell zu sein, fliessend und natürlich, seine Harmonien mitunter gewählt, und seine Orchesterbehandlung, wenn auch nicht hervorragend, so doch gewandt und nicht überladen. Tiefe der Ideen und Gedanken und eine grosse Anlage mangeln der B.'schen Musik, dagegen trifft sie glücklich den Conversations- und Modeton und schmeichelt sich unwillkürlich den einer leichten Unterhaltung zugeneigten Gemüthern ein. Immerhin bleibt es zu bedauern, dass ein so grosses Talent, wie B. unstreitig besitzt, sich der vaterländischen Kunst so ganz und gar entfremden konnte, dass er auch nach seiner Rückkehr nach England keine Anknüpfungspunkte mehr fand, um aus der angenommenen seichten Compositionsmanier wieder herauszukommen. Ausser durch seine Opern hat sich B. übrigens auch durch eine im Druck erschienene Gesangschule und durch einige Hefte Vocalisen und Solfeggien bekannt gemacht.

Balg, altdeutsche Benennung für einen sackartigen Behälter, nennt man bei Blasinstrumenten, die einen Körper durch künstlich erzeugten Wind tönend erregen, denjenigen Theil derselben, durch welchen eine Luftmenge in einem abgeschlossenen Raume gesammelt und als tonzeugendes Material präparirt wird. Da nun die Werkzeuge, welche durch künstlichen Wind Töne hervorbringen, verschiedener Art sind, wir nennen z. B. die Orgel, die Physharmonica, das Anemochord, den Dudelsack u. s. w., und die durch einen Luftstrom tönend erregten Körper ebenfalls von verschiedener Art sein können, z. B. Darmsaiten, Stahlstäbe, Federn, Luftsäulen u. s. w., so werden natürlich die zur Erzeugung eines zu diesen Instrumenten anwendbaren Luftstromes dienenden Bälge auch von verschiedener Construction sein müssen. Als Hauptunterschied der verschiedenen Balgarten lässt sich nur annehmen, um doch einen Unterschied im grossen Ganzen festzustellen, dass die Mehrzahl der Bälge zur Speisung eines sogenannten Reservoirs dient, aus dem, nach dem in diesem vorhandenen Luftdruck, die einzelnen Körper durch Luftströme von gleicher Intensität tönend erregt werden, während die geringere Zahl von Bälgen nur unmittelbar durch ihre angesammelte Luft auf den tönenden Körper wirkt, und zwar so, dass die Intensität des Luftstromes aus diesen Bälgen gewöhnlich noch von dem Willen des Spielers in gewisser Art abhängig ist. Zu dieser letzten und zugleich einfachsten Art der Bälge zu Blasinstrumenten gehört der B. des Dudelsacks. Dieser B., gewöhnlich aus einem Ziegenfelle, dessen rauhe Seite nach aussen gekehrt ist, gefertigt, wird eingehender bei der Beschreibung des Instrumentes selbst besprochen werden, da seine ursprüngliche Form und Anwendung keine besondere Aufmerksamkeit zur Fertigung desselben fordert. Alle Bälge, welche sonst bei Tonwerkzeugen benutzt werden, sind in ihrer Beschaffenheit mehr oder weniger künstlicher Construction, und da bei ziemlich allen anderen Blasinstrumenten obiger Art der B. seine gesammelte Luft an ein Reservoir abliefert, in welchem man erst den Luftstrom u. s. w. regulirt, ehe er auf den tönenden Körper in Wirkung versetzt wird; wie selbst, wenn man eine unmittelbare Wirkung des Luftstromes aus dem B. tonerregend anwendet, die Construction des B.'s doch mehr oder weniger der von den Bälgen gleich ist, die ihre gesammelte

Luft an ein Reservoir abliefern: so ist es wohl zur genaueren Kenntnissnahme der verschiedenen Balgarten am vortheilhaftesten: wenn man die künstlichsten Balgconstructionen zuerst kennen lernt. Der künstlichste B., der zugleich die verbreitetste Anwendung findet und dadurch zur Kenntnissnahme Jedem leicht zugänglich ist, der der Orgel, wird von dieser in zwei durchaus von einander verschiedenen Gattungen geführt: den Spann- und Kastenbälgen. Erstere Gattung hat ihren Namen von der Art der Thätigkeit, und letztere von der Form ihrer Bestandtheile. Die **Spannbälge**, so genannt, weil beim Lufteinnehmen sich die äussersten Theile derselben, Platten oder Blätter, so bewegen, dass sie an dem einen Ende beisammen bleiben, während am anderen Ende sich die Theile, so weit es die Umstände gestatten, von einander spannen, haben in ihrer praktischsten Plattenform die Gestalt eines Trapezes, dessen kürzeste parallele Seiten beim Ausspannen des B.'s in nächster Nähe beisammen bleiben, während die längeren parallelen Seiten diejenigen sind, an welchen die weiteste Spannung des B.'s stattfindet; sie zerfallen nach der Construction der Theile, Falten, welche die Spannung bedingen, in sogenannte einfache Spannbälge und Faltenbälge, jenachdem sie mit einer oder mehren Falten versehen sind. Der Orgelbauer, welcher mehre Theile seines zu bauenden Instrumentes mit Namen, die einem lebendigen Wesen entnommen sind, schmückt, hat auch den B. in seiner Phantasie als ein Geschöpf aufgefasst, dessen einzelne Theile bestimmte Thätigkeiten übernommen haben; welche Benennungen den Nutzen haben, dass der Orgelbauer in der Praxis dadurch zugleich die Anordnung der einzelnen Bestandtheile des B.'s in Kürze zu bestimmen vermag. Er nennt z. B. den schmäleren Theil des B.'s, in dem beide Platten sich fast berühren, den Kopf desselben; den Theil der Oberplatte, der diesem Kopfe gerade entgegen sich befindet und aus einer bretterartigen Verlängerung der Platte besteht, an welche der Balken, um diese Platte spannend von der Unterplatte zu heben, befestigt ist, den Schwanz des B.'s; und die in der Unterplatte sich befindenden beiden quadratförmigen Löcher, welche den von dem B. geschöpften Wind in die Windcanäle durch später zu beschreibende Klappen führen: die Schnauze des B.'s. Betrachtet man nun einen Spannbalg selbst, so bemerkt man an demselben als die hervorragendsten Bestandtheile: die beiden Platten oder Blätter, welche nach ihrer Lage Ober- oder Unterblatt genannt werden. Die Gestalt dieser Blätter ist eine durchaus gleiche, und, wie schon erwähnt, die eines Trapezes, in dem die Parallelseiten bei der grösseren Balgsorte sich wie 4 : 6 verhalten, während sie bei den kleineren Bälgen sich wie 4 : 5 zeigen; die Parallelseiten bei den grossen Bälgen befinden sich in einer Entfernung von 4 Metern von einander, die Weite derselben bei den kleineren Bälgen hingegen ist nur 2,66 Meter. Die Fertigung dieser Platten oder Blätter geschieht nun von allen Orgelbauern auf eine fast gleiche Art. Sie hobeln verschiedene eichene Bretter gleich dick, fügen sie mit Hilfe von Leim und Nägeln an einander, und versehen ausserdem, um sie recht dauerhaft zu machen, dieselben mit starken Querhölzern, welche 0,33 oder 0,25 Meter von einander entfernt an der Aussenseite derselben angebracht werden. Das Oberblatt wird gewöhnlich mit zwei solchen Querhölzern versehen; das Unterblatt hingegen erhält deren drei, die jedoch nicht so dick sind als die der Oberplatte, wohl aber etwas breiter. Trotz dieser im grossen Ganzen gleichen Gestaltung der beiden Blätter des B.'s sind die besonderen Platten in Einzelnheiten von einander durchaus verschieden. Zuvörderst bemerkt man an der Mitte der Oberplatte einen etwa 0,33 Meter breiten Vorsprung der breiteren Parallelseite desselben, welcher dadurch geschaffen wird, dass man bei der Fertigung dieser Platte das Mittelbrett 0,166 oder 0,2 Meter vorragen lässt; diese Mittelbrettverlängerung ist der sogenannte Schwanz des B.'s. In diesen Schwanz wird ein Loch, näher der Parallelseite der Oberplatte als dem anderen Ende zu, gemacht, und ein eben so grosses, dieses rechtwinkelig durchschneidend, parallel mit der Balgseite. Ersteres ist bestimmt, einen eisernen Zapfen aufzunehmen, der diese Platte mit dem Zugwerke in Verbindung setzt, wonach es das Zapfenloch heisst, und letzteres dient dazu, dass man einen Bolzen durch eine in dem Zapfen befindliche Oeffnung stecken kann; durch diesen Bolzen bedingt man nicht allein die Entfernung des Hebebalkens von dem

Schwanze des B.'s, sondern man ermöglicht auch noch eine freiere Bewegung bei der Hebung. — Die Unterplatte, gleich in ihrer Gestalt mit der Oberplatte ohne Schwanz, wird an drei oder zwei Stellen quadratisch durchbrochen, und zwar einmal in der Mitte etwa 0,0833 oder 0,066 Meter vom Rande am Schwanzende der Platte, und zweimal unmittelbar an den Seiten des Kopfendes oder auch wohl in der Mitte desselben nur einmal. Jede Oeffnung, die in ihrer Grösse durch den Flächeninhalt der Platte bedingt ist, indem sie nämlich so viel mal 0,033 □Meter gross sein muss als die Platte 0,33 □Meter hat, ist quadratisch, und kann durch davor befindliche Klappen oder Ventile geschlossen werden. Die Durchbrechung der Unterplatte am Schwanzende, das sogenannte Schöpfloch, ist diejenige Oeffnung, durch welche der B. die Luft schöpft; die Durchbrechung der Unterplatte am Kopfende hingegen führt den Wind in den Canal; man nennt dies Loch Schnauzloch, oder sind es mehre, so heissen sie Schnauzlöcher, wahrscheinlich nach ihrer schnaubenden Thätigkeit. Damit nun beide so verschiedene Thätigkeiten des B.'s, zu denen diese Löcher das Mittel bilden, gelöst werden können, ohne durch das Schöpfen nach dem Abführen des Windes eine Einwirkung auf den Luftdruck in dem sogenannten Reservoir auszuüben, sind die Klappen vor diesen Oeffnungen in verschiedener Weise angebracht; nämlich die Klappen vor dem Schöpfloche sind an der inneren Seite der Unterplatte, während die Klappen vor den Schnauzlöchern an der Aussenseite der Unterplatte innerhalb des Canals sich befinden. Diese Einrichtung bedarf wohl keiner weiteren Erklärung, da nur unter diesen Umständen die gestellten Bedingungen durch die Löcher zu lösen sind. — Die Klappen oder Ventile, deren luftdichter Verschluss zu den Nothwendigkeiten eines guten Balges gehört, fertigt man zu jeder Oeffnung zu vieren an; seltener zwei oder sechs. Der Grund für diese Gewohnheit, vier Klappen für eine Oeffnung zu fertigen, ist, dass man dieselben gern so klein als möglich macht, damit dieselben sich nicht stark werfen können. Wollte man nur zwei Klappen machen, so würde deren Grösse leicht den erwähnten Uebelstand hervorrufen; doch auch sechs Klappen hat man für gewöhnlich nicht praktisch befunden, indem die Mechanik bei diesen oft Nachtheile bereitet, die durch den Vortheil, welchen die kleinen Klappen bieten, nicht gehoben werden. Die aus Eichenholz gefertigten Klappen werden auf einem sogenannten Rahmen construirt, der auf die inwendige Fläche der Unterplatte so befestigt ist, dass er das Schöpfloch in vier u. s. w. gleiche Oeffnungen theilt, und zwar in der Art, dass die einander zunächstliegenden, durch Lederstreifen an den Rahmen geleimten Längsenden der Klappen die freie Bewegung der entgegengesetzten Klappenlängsenden nach einer Richtung hin gestatten, welche Richtung man noch durch einen Stift fixirt, der in der Unterplatte befestigt ist und der, indem er in einem in der Mitte des freien Langendes der Klappe befindlichen Bohrloche sich bewegen kann, stets die gleiche Oeffnung u. s. w. der Klappe bedingt. Die vor den Schnauzlöchern angebrachten Klappen erhalten dieselbe Construction, jedoch wird der sogenannte Rahmen bei denselben durch die ähnlich eingerichteten Oeffnungen der Windlade ersetzt. — Ausser diesen Holzbestandtheilen müssen noch zur Fertigung des ganzen Balges Leisten gemacht werden von ungefähr 0,09 Meter Breite, deren Dicke an der einen Breitseite 0,04 Meter sein muss, die sich allmälig nach der anderen hin bis auf 0,035 Meter verjüngt; diese Leisten werden an den Rändern der Platten angeleimt und festgenagelt. Die dickeren Leistenenden werden parallel mit der Aussenfläche der Platten gehalten, wodurch diese Leisten nach der Innenseite der Blätter etwas hervorragen. Auf diese hervorragenden Leisten stützen sich die Späne der Falten des Balges. — Wenn so die Holzbestandtheile sauber gefertigt sind, so geht der Orgelbauer an die sogenannte Fütterung des Balges, indem er die Holzrisse mit geschärftem Leder, und dann die ganzen inneren Holzflächen mit Pergament beleimt, um dadurch jede nur mögliche Holzspalte zu schliessen; er verschont jedoch mit diesem Pergamentüberzuge die Ränder jedes Spanes, weil darauf Leder geleimt werden muss, das auf Holz besser haftet als auf Pergament. — Dann schreitet er zur Belederung der Klappen und Falten des Balges, welche nach den praktischen Erfahrungen in verschiedener Ordnung ausgeführt wird. Dazu benutzt er weisses Schafleder, das nach dem Bedürfniss in Langstreifen geschnitten und an allen

Enden geschärft wird; bei der Verbindung der verschiedenen Späne wird dasselbe in doppelter Lage angewandt. Ausser dieser Anwendung des Leders, die Holzspalten zu verschliessen und die Späne mit einander luftdicht so zu verbinden, dass sie die nothwendigen Bewegungen bei der Thätigkeit des Balges ausführen können, wird dasselbe ferner noch verwendet, um die Platten am Kopfende unmittelbar an einander zu heften, wie, um die Falten an die Platten zu befestigen. — Wenn so alle Bestandtheile des Balges mit Sorgfalt zusammengefügt sind und der B. luftdicht hergestellt ist, dann wird derselbe für den Gebrauch bei der Orgel placirt, und zwar, da deren gewöhnlich mehre zu einem Orgelwerke gehörig sind, alle in einem besonderen Raume, Balghaus (s. d.) oder Bälgekammer genannt, das am besten 1 bis 2 Meter vom Werke entfernt liegt und in dem die einzelnen Bälge gewöhnlich neben einander, doch auch zuweilen über einander gelegt werden. — Um nun den B. gebrauchen zu können, befestigt man die Unterplatte desselben auf eine Balkenunterlage so, dass der Kopf des Balges der Orgel zunächst, doch wo möglich über 1 Meter von dem Gemäuer ab, der Boden des Balges aber von der Orgel am entferntesten liegt. An dem Schwanzende des Balges ist das sogenannte Hebewerk (s. Gebläse der Orgel) anzubringen, das entweder aus einem einfachen Druckhebel, dessen Lastende der Balgclavis (s. d.) ist, aus einem über Rollen geführten Zuge, oder aus einer Kurbel, im gewöhnlichen Leben auch Krekel oder Winde benannt, besteht. Wird nun durch das Hebewerk die Oberplatte in der durch die Construction bedingten Art gehoben, so öffnen sich während der Hebung die Ventile in der Unterplatte des Balges, welche man auch Fangventile nennt, und es schliessen sich die Schnauzventile; sobald jedoch die Oberplatte einen Druck auf die in dem Balge befindliche Luft ausübt, schliessen sich die Fangventile und es öffnen sich die Schnauzventile; die Luft im Balge wird durch den Druck der Oberplatte u. s. w. nach Bestimmung in den Windcanal gedrängt und der B. kann erst seine neue Thätigkeit wieder beginnen, wenn die geschöpfte Luft desselben seinem Zwecke zugeführt ist. Was nun zuvörderst den Druck der Oberplatte anbetrifft, so kann derselbe nach den Regeln der Physik nicht ein stets gleicher auf die Luft des Balges sein, durch welche Eigenheit der Wind, welcher die Pfeifen anbläst, sich nur in verschiedener Kraft kundgeben kann. Da die Windstärke bei der Orgel aber stets in gleicher Intensität, nach der Windwage (s. d.) in dem Gewicht einer Wassersäule von 0,1 bis 0,15 Meter Höhe, gewünscht wird: so beschwert man nicht allein die Oberplatte des Balges, indem man Gewichte an das Schwanzende desselben hängt, sondern man bringt auch noch sogenannte Strebefedern, hölzerne oder eiserne Stangen, so an, dass sie, auf der Oberplatte des gefalteten Balges ruhend und in der Decke oder an einem Balken befestigt, in höchster Ausspannung des Balges den grössten Druck auf die Oberplatte desselben ausüben, der allmälig nachlässt, je mehr der B. zusammenfällt. Was nun noch die Bestimmung anbetrifft, nach welcher die Luft in die Windcanäle gedrängt wird, und welche durch die Windwage gemessen werden kann, so entsteht diese durch die compensirte Druckkraft sämmtlicher Orgelbälge; je mehr nun die Druckkraft eines Balges dieser bestimmten allgemeinen Druckkraft entspricht, um so gleichartiger wird die Inanspruchnahme sämmtlicher Bälge einer Orgel stattfinden müssen, und der einzelne B., seiner Aufgabe nachkommend, sich als tüchtig erweisen. Schliesslich ist noch zu bemerken, dass die grössten Bälge dieser Gattung gewöhnlich sogenannte Spannbälge sind, und nur als kleinere Art Faltenbälge angefertigt werden, weil die Erfahrung bewiesen hat, dass die einfachste Form in grösseren Dimensionen auch in jeder Beziehung die dankbarste ist. — Der **Kastenbalg**, nur in kleineren Orgeln angewandt, wo der Raum die Aufstellung sogenannter Spannbälge nicht gestattet, ist in seiner Construction ganz eigener Art. Er besteht aus zwei gleichgestalteten Theilen, viereckigen oder runden Rohren, die an einem Ende fest geschlossen sind, Kasten oder Cylinder genannt, in der Grösse jedoch so weit von einander abweichen, als es gerade nothwendig ist, damit der kleinere Theil in dem grösseren sich nach einer Richtung hin frei bewegen kann. Wir wollen hier die Schlussbretter der Rohre, der Kürze wegen, auch Platten oder Blätter nennen, und zwar die Schlussplatte des grösseren Rohres: die Unterplatte, und die des kleineren: die Oberplatte. Die Unter-

platte des Kastenbalges hat nun entsprechende Oeffnungen, wie das Unterblatt des Spannbalges, nämlich Fangventil und Schnauze, und wird auch eben so wie diese zum Gebrauche fest auf eine Balkenunterlage und den Windcanal befestigt. Die Oberplatte, in ihrem Mittelpunkte mit einem Hebewerke in Verbindung stehend, wodurch der kleinere Kasten in die Höhe gezogen werden kann, wird ähnlich der Oberplatte des Spannbalges beschwert, dass durch den Druck derselben die geschöpfte Luft in den Windcanal getrieben wird. Damit nun aber diese Bewegung des kleineren Kastens entsprechend geschehen kann und die Luft, welche von den Kasten eingeschlossen wird, in der festbestimmten Weise fortgetrieben wird, ohne anderswohin entweichen zu können, versieht man den unteren Rand des sich bewegenden Kastens mit einem vorspringenden belederten Rande. Als Hebewerk zu einem Kastenbalge gebraucht man am häufigsten einen Lederriemen, der, über Rollen gehend, mit der Hand gezogen wird; seltener einen einfachen Druckhebel oder eine Kurbel. — Um die durch Compensation der Druckkraft sämmtlicher Bälge entstehende Windstärke nun in gewisser Beziehung in ihrer Stärke bestimmbar zu machen, hat man bei einigen Orgeln sämmtliche Bälge so gelegt, dass alle mittel- oder unmittelbar ihre geschöpfte Luft in einen B. abführen; dieser, der Hauptbalg, in seinem Verhältniss zu den anderen, Schöpfbälgen, so genannt, erhält dann ein solches Gewicht auf seine Oberplatte, dass der Wind aus demselben schon in der gewünschten Kraft in die Windlade einzieht. Natürlich darf die Kraft des im Hauptbalge präparirten Windes, oder, bestimmter ausgedrückt, die Beschwerung der Oberplatte des Hauptbalges niemals stärker sein, als die der Schöpfbälge, weil sonst nicht allein die Schöpfbälge nur theilweise die Quantität Luft abführen könnten, welche sie unter den entgegengesetzten Umständen liefern würden, sondern auch weil die Mechanik unter einem solchen Druckverhältnisse der inneren Balgluft leiden müsste. Ein sorgfältiges Abwägen der Druckverhältnisse ist jedoch der Tonbildung halber nicht nothwendig, da der eigentliche Druck der tonzeugenden Luft oder die Stärke des die Pfeifen anblasenden Windes nur durch die Beschwerung der Oberplatte des Hauptbalges bestimmt werden kann, aber durchaus nicht von der der Schöpfbälge abhängig ist. Es könnte nun der Fall eintreten, dass die Schöpfbälge noch immer dem Hauptbalge Luft zuzuführen vermöchten, während dieser schon in seiner weitesten Ausspannung sich befände, wodurch dann gewissermaassen eine Ueberfüllung des Hauptbalges entstände, die leicht auf die Intonation der Pfeifen nachtheilig einwirken könnte; dieser Möglichkeit hat man jedoch dadurch vorgebeugt, dass man ein eigens construirtes Entladungsventil am Kopfe des Hauptbalges angebracht hat, das sich, wenn der Hauptbalg seine höchste Ausdehnung erreicht hat, von selbst öffnet und die überflüssige Luft entweichen lässt. Dies Ventil führt auch den Namen Evacuant (s. d.). Diese Einrichtung des Gebläses der Orgel, in der alle Bälge einen ausgenommen Schöpfbälge sind, die ihren Wind in einen Hauptbalg abgeben, ist, so viel dieselbe auch theoretisch für sich haben mag, bei strenger Anwendung von nur Spannbälgen zu derselben in ihrem mechanischen Theile so complicirter Natur, dass sie nur selten mit Glück bei grösseren Orgelwerken angewandt worden ist, und noch seltener bei kleineren; Kastenbälge verbieten fast von selbst ihre Benutzung zu solcher B.-Construction. In einem von dem erfindungsreichen Vogler disponirten Orgelwerke, dem *Mikropan* zu Darmstadt, ist eine solche B.-Construction verwerthet worden, doch fand derselbe sich veranlasst, um die Schöpfbälge unmittelbar unter den Hauptbalg anbringen zu können, die Einrichtung bei diesem Gebläse der ähnlich zu machen, wie wir sie an Positiven, Dreh- und Ziehorgeln vorfinden. — Alle Positive haben, wenn man nach dem Augenscheine sich ein Urtheil erlaubt, einen, höchstens zwei Bälge, und zwar Faltenbälge, in Gebrauch; in der That ist aber jeder bei einem Positiv angewandte B. ein durchaus in seiner inneren Einrichtung von einem Faltenbalge verschiedener. Die vorhin beschriebene B.-Construction bei Kirchenorgeln, wo man durch einen Hauptbalg die Stärke des Windstromes regulirte und diesen durch Schöpfbälge mit Wind versah, führte zu einer B.-Erfindung, welche die Vortheile dieser Construction pflegend nur die einfachste Mechanik für sich in Anspruch nahm. Indem man nämlich einen Faltenbalg baute, dessen beide Platten man beweglich machte, dem man in

seiner Mitte eine dritte Platte einfügte, welche in ihrer Mitte für den oberen Balgtheil ein Fangventil hatte, und der Unterplatte solchen Balges ein Schwanzende zufügte: hatte man in diesem einen Balge aus dem unteren Theile einen Schöpfbalg und dem oberen einen Hauptbalg construirt. Man denke sich solchen B. in einem Instrumente, so ist die Mittelplatte desselben festgestellt, die Ober- und Unterplatte können sich frei bewegen; und das Hebewerk, an das mit Gewichten versehene Schwanzende angebracht, hat nur die Aufgabe, die Unterplatte in die Höhe zu drängen, um dadurch die in dem Schöpfbalge enthaltene Luft in den Hauptbalg zu fördern. Die Luftfüllung des Schöpfbalges geschieht nämlich, sobald das Hebewerk seine Thätigkeit einstellt, von selbst, indem die Unterplatte durch die eigene Schwere u. s. w. so weit, als es ihr durch die B.-Einrichtung gestattet ist, herabfällt; bei diesem Herabfallen schliessen sich die Ventile der Mittelplatte — die Thätigkeit des Hauptbalges als Tonzeuger, durch die Schwere u. s. w. der Oberplatte bedingt, wird hierdurch in keiner Weise alterirt — und es öffnen sich die Fangventile der Unterplatte. Sobald jedoch das Hebewerk die Unterplatte in die Höhe treibt, schliessen sich die Fangventile in der Unterplatte, und wenn die im Schöpfbalge befindliche Luft einem höheren Drucke unterliegt als die in dem Hauptbalge, so öffnet sie nach ihrem Druckverhältnisse zu der Luft des Hauptbalges die Ventile in der Mittelplatte und übergiebt dem Hauptbalge die geschöpfte und präparirte Luft. Die Platten dieser Bälge werden, wie die der Kirchenorgeln, aus Holz gefertigt; die Falten derselben, welche theilweise aus dünnen Spänchen gemacht werden, bestehen zuweilen auch nur aus Leder; das Hebewerk, in den meisten Fällen ein einfacher Druckhebel, wird durch die Thätigkeit der Füsse regiert. Diese B.-Einrichtung erlaubt schon dem Spieler eines sogenannten Positivs oft eine, wenn auch nur durch Beschleunigung oder Zurückhaltung der Luftzuführung zum Hauptbalge ermöglichte, geringe Einwirkung auf das An- und Abschwellen der Töne; diese Eigenheit der durch ein Positiv hervorgebrachten Töne, welche, im Vergleiche mit den durch Orgelwerke erzeugten, dem menschlichen Tongefühle mehr zusagen, hat gewiss nicht wenig zur weiteren Verbreitung dieser Instrumentgattung mit beigetragen. — Alle Balgarten der sogenannten Dreh- oder Walzenorgeln haben dieselbe Art der inneren Einrichtung; der Unterschied des zu diesen Instrumenten angewandten Gebläses ist einzig in der Art des Hebewerkes zu finden, wenn man nicht die meist aus Leder stattfindende Anfertigung der Falten bei den Bälgen dieser Instrumente als einen wesentlichen Unterschied des Balges von den früheren aufzufassen beliebt. Die Bewegung der dirigirbaren Balgplatte wird nämlich bei dieser Instrumentart durch Umdrehung einer Kurbel oder Winde bewirkt, welche die Unterplatte des Schöpfbalges auf und nieder zieht. Da nun der Druck der Oberplatte hier allein für die Intensität des Tones maassgebend wird, so erhalten die Töne dieser Instrumentart wieder jene sterile Tonangabe, welche den Orgeltönen eigen ist. Mit dieser und der vorhergehenden Construction des Balges stimmen mehr oder weniger die Einrichtungen überein, welche alle Instrumente ähnlicher Art gebrauchen, nur dass einige ihrer besonderen Beschaffenheit wegen stets Doppelbälge der Art bedürfen. — Schliesslich wollen wir hier noch des Balges an der sogenannten Ziehharmonica erwähnen, obgleich derselbe eingehender bei der Besprechung des Instrumentes selbst erörtert werden wird. Dieser B. ist seiner Form nach in gewisser Beziehung eine Composition aus dem sogenannten Spann- und Kastenbalge zu zweien, in neuester Zeit selbst zu noch mehr, welche nach der Construction als Haupt- und Schöpfbalg eng verbunden erscheinen. Das Hebewerk bei diesen Bälgen ersetzt die linke Hand, und die rechte, welche zugleich tonbestimmend thätig ist, mit der linken zugleich erweisen sich einigermaassen auch als die Tonkraft bedingend. Diese letztere Eigenheit des Instrumentes, vorzüglich das Verdienst der Einrichtung des Balges bei demselben, verschafft diesem Instrumente noch täglich nicht allein eine immer weitere Verbreitung, sondern regt auch unablässig die Instrumentenbauer an, dasselbe in Bezug auf seine B.-Construction immer mehr zu vervollkommnen. 2.

Balgclavis heisst der freie Theil des, als Clavis (s. d.) aufgefassten, an einem Balge befestigten Balkens (s. Gebläse der Orgel) von gleicher Breite und Dicke, auf welchen der Bälgetreter oder Calcant (s. d.) tritt, wenn er den Balg mit Wind

füllen will. Da in jeder Orgel stets mehre Bälge vorhanden sind, ein jeder aber seinen besonderen B. haben muss, und eine stets gleiche Bewegung des sogenannten Balkens der Mechanik durchaus förderlich ist, so lässt man jeden Balken sich in der Weise zwischen zwei fest vertical angebrachten Balken auf und nieder bewegen, dass der Bälgetreter in jeder Lage des Balkens sich bequem auf den B. stellen kann; solche Vereinigung mehrer Bälge nennt man Balgclaviatur (s. d.). 2.

Balgclaviatur nennt man die neben einander befindlichen Balgclaves (s. d.) in dem Gebläse (s. d.) einer Orgel. 2.

Balgentreter, richtiger: **Bälgetreter,** s. Calcant.

Balgglocke, s. Balgregister.

Balghaus, unter Umständen auch **Balgkammer,** nennt man den abgeschlossenen Raum bei einer Orgel, in welchem die Bälge zum Gebrauche aufgestellt werden. Am besten wählt man zum B. einen oben wie unten gewölbten Theil der Kirche in nächster Nähe der Orgel, zu welchem keine grossen Fenster führen, indem sich annehmen lässt, dass in solchem Gewölbe kein zu schneller Wechsel der Temperatur eintritt und, wenn man für den nöthigen Luftzug sorgt, sich auch keine Nässe in demselben ansammeln kann; letztere würde sich noch nachtheiliger auf die durch Leim verbundenen Balgtheile erweisen, als ein schneller Wechsel von Wärme und Kälte. Der Boden des Balghauses muss wo möglich mit Fliesen belegt sein, damit sich nicht viel Staub bilden kann, indem solcher, wenn er, in die Bälge geschöpft, durch die Windlade bis zu den Pfeifenlöchern getrieben wird, manche Incorrectheit in der Tonangabe veranlassen würde. In Kirchen oder Sälen, wo diese Bedingungen nicht zu erfüllen sind, schliesst man das sogenannte B. auch wohl nur durch einen theilweisen Lattenverschlag ab, um dadurch die Nothwendigkeiten für eine gute Conservirung der Bälge zu erzielen; solchen Verschlag nennt man dann wohl eine Balgkammer. Zwar ist es wünschenswerth, wie schon bemerkt, dass das B. in nächster Nähe der Orgel sich befindet, da dann der Nebencanal, welcher den durch die Bälge geschöpften Wind dem Hauptcanale zuführt, nicht zu lang zu sein braucht, doch finden sich auch Beispiele, da der Bau der Kirche oft die Lage des Balghauses bestimmt, dass das B. ohne Nachtheil für die Tonbildung der Orgel weiter ab gelegt werden kann; ja man hat Fälle, in denen sich das B. selbst an der der Orgel entgegengesetzten Seite der Kirche befindet. 2.

Balgregister nennt man denjenigen sogenannten Zug oder das Register bei einer Orgel, mit dem man eine Glocke, die im Balghause (s. d.) angebracht ist, regiert; das Ertönen dieser Glocke zeigt dem Calcanten (s. d.) an, dass er seine Thätigkeit beginnen soll. 2.

Balhorn, Ludwig Wilhelm, Superintendent zu Nedstadt am Rübenberge, starb am 20. Mai 1777. Er ist Verfasser einer »*Prolusio de phonascis veterum vocis formandae conservandaeque magistris*« (Altona und Hannover).

Baliani, Carlo, Kapellmeister am Dom zu Mailand, von welchem ein im 4. Bande der Marcelli'schen Psalmen abgedrucktes Schreiben verfasst ist.

Balino, Annibal Pio Fabri, in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu Bologna geboren, daher später »*il Bolognese*« genannt. Er war ein Schüler des berühmten Pistocchi und wurde bald als einer der ersten und besten Tenoristen seiner Zeit angesehen. Nachdem er auf den italienischen Opernbühnen mit ausserordentlichem Erfolge lange gesungen hatte, wurde er zu Lissabon als königl. portugiesischer Kammersänger angestellt und starb daselbst am 12. August 1760.

Balken. Diese Benennung für jedes kantige Stück Holz von hervorragender Längendimension wendet man auch für Theile von musikalischen Instrumenten an, die eine ähnliche Gestalt haben. Die regelmässigste Balkenform bei einem musikalischen Instrumente erhält wohl der sogenannte B. bei dem Gebläse der Orgel, nach welchem der für tonerzeugenden Wind sorgende Mensch Bälgetreter (s. d.) genannt wird. Indem aber bei der Orgel der B. nur eine rein mechanische Bedeutung für die praktischste Art der Luftfüllung der Orgelbälge hat, so wird derselbe in seiner Form, seiner Stärke, Befestigungsart und Hebelauflage zwar bedingt sein, doch nicht als von besonderem Einflusse auf die Tonzeugung des Instrumentes sich erweisen können,

wesshalb wir hier jede weitere Betrachtung über die Beschaffenheit desselben unterlassen, da in dem Artikel Gebläse der Orgel das Nothwendige darüber gesagt werden muss. Mehr von Bedeutung für Instrumentemacher insbesondere sind jedoch die sogenannten B., welche mittel- oder unmittelbar auf die Tonzeugung, sei es durch Beförderung oder durch Hemmung der Resonanz, einen Einfluss haben. Von dieser Art sind die sogenannten B. bei den Pianofortes und den diesen ähnlich eingerichteten Instrumenten, die zwar in neuerer Zeit meist nach ihrer Einzelbestimmung auch besondere Namen erhalten haben, doch aber zuweilen auch wohl noch B. genannt werden. Oeffnet man ein Pianoforte, dass die Mechanik desselben zu überblicken ist, so gewahrt man zuerst einen B., in den lauter gleich grosse und gleich starke Metallstifte getrieben sind, um welche die in einer Schlinge abschliessenden Saitenenden geschlungen sind, den man besser Saitenhalter (s. d.) nennt. Die eigene, geschlängelte Form dieses Balkens, dessen hauptsächlichste Eigenschaft die Festigkeit des Holzes ist, wird eingehender in dem besonderen Artikel: Saitenhalter behandelt werden. Ausser diesem Saitenhalter bemerkt man noch einen B. in der Mechanik des Pianofortes, den man besser Wirbelstock (s. d.) nennt, weil sämmtliche Wirbel (s. d.) des Instrumentes in demselben stehen. Die Eigenheiten dieses im engsten Zusammenhange mit dem Resonanzboden stehenden Balkens werden ebenfalls in einem eigenen Artikel hervorgehoben werden. Weniger bemerkbar sind die an der unteren Seite des Resonanzbodens bei einem Pianoforte befindlichen B. oder Leisten, welche in Bezug auf den Ton des Instrumentes von wesentlichem Einflusse sind. Dieselben sind, indem die Breite bei denselben etwas beträchtlicher als die Dicke, an der unteren Fläche der unteren Platte des Resonanzbodens angeleimt, sodass jede Erschütterung eines Theils des Schallbodens sich diesen B. unmittelbar mittheilt, worauf diese wegen ihrer Elasticität die Erschütterung fortpflanzen. Neben der Festigkeit, welche diese B. dem Resonanzboden verleihen, ist es besonders diese Eigenheit der Fortpflanzung und die durch diese Fortpflanzung bedingte gleichmässige Verbreitung der Vibrationen eines Theils über die ganze Fläche des Bodens, die diese B. des Instrumentes, dadurch zu beachtenswerthen Factoren der Tonzeugung werdend, vorzüglich wichtig macht. Leider ist die Gestalt, Stärke, Befestigungsweise u. s. w. dieser B. bisher noch fast ganz Sache des Gefühls bei jedem Instrumentemacher, und eine Regel darüber, wie diese so auf den Klang der Instrumente einwirkenden B. am besten zu fertigen sind, gehört bis heute zu den ungelösten Problemen der Instrumentbaukunst; erst wenn die akustischen Gesetze über die Resonanz u. s. w. genauer erforscht sein werden, lässt sich eine wissenschaftliche Feststellung über die nothwendigen Eigenheiten der Form dieser B. erhoffen. Am meisten stellt sich diese Lücke der Instrumentbaukunst bei dem noch heute B. genannten Holzstücke in den Streichinstrumenten heraus, der ebenfalls in schmaler Leistenform ausgearbeitet wird, aber an der inneren Seite der Decke des Schallbodens, parallel mit der tiefsten Saite des Instrumentes, angeleimt ist. Da hier die Form und Befestigungsweise des Balkens sich von noch grösserer Wirkung auf die Bildung der Töne, durch solche Instrumente erzeugt, als bei den durch das Pianoforte hervorgebrachten, erweist, so hat man bei seiner Fertigung demselben stets die grösste Aufmerksamkeit zugewandt, wodurch sich bei allen Instrumentemachern für diese Balkenart eine fast gleiche Gestaltung ausgebildet hat, welche man der Tonbildung abgefühlt zu haben glaubt. Dieser B. ist, um der Resonanzdecke gegen die darauf sich bemerkbar machende Druckkraft die erforderliche Festigkeit zu geben, so wie um dem B. eine gleiche Elasticität zur Tonfortpflanzung in seiner ganzen Länge zu verleihen, von ungleicher Dicke, und zwar ist derselbe gerade unter dem Stege (s. d.) am stärksten, verjüngt sich aber von da ab nach beiden Seiten hin so, dass er an beiden Enden ziemlich von gleicher Dicke ist. Für die Befestigungsweise des Balkens gilt hier nur die Regel, dass jede Ungleichheit des verbindenden Leims dem Klange des Instrumentes nachtheilig ist, wesshalb das Anleimen desselben mit grosser Sorgfalt geschehen muss. Wenn auch in Bezug auf die Gestaltung u. s. w. dieses Balkens mehr Uebereinstimmung unter den Instrumentebauern herrscht, als in Bezug auf die an den Pianoforten, weil jede Veränderung an dem B., wenn derselbe z. B. um die dünnste Spahndicke stärker gefertigt ist, oder seine Verjüngung in einem anderen Verhält-

nisse stattfindet, oder derselbe mit fetterer Leimschicht befestigt ist, leichter in ihrer tonverändernden Eigenschaft beobachtet und geändert werden kann: so ist man in der Art, über die Eigenheiten dieses Balkens selbst mehr wissenschaftliche Bestimmungen aufzustellen, um Nichts weiter vorgerückt, als man darin bei allen anderen gekommen ist; selbst die Holzart, aus der derselbe gefertigt werden muss, um am besten tonwirkend zu sein, ist reine Gefühls- oder Gewohnheitssache bei den Instrumentefertigern. — An einigen Orten nennt man diesen B. auch Basssteg (s. d.), weil er sich unter der tiefsten Saite des Instrumentes befindet und die tieferen Töne wohl die Basstöne des Instrumentes genannt werden. 0.

Ball, ein Tanzfest, ist von dem französischen *bal,* d. h. Tanz, im Italienischen *ballo* (s. d.), und dieses wieder von dem veralteten französischen Worte *baller,* d. i. tanzen, im Italienischen *ballare,* herzuleiten, keineswegs aber auf das deutsche Wort Ball oder Spielball zurückzuführen. Die Franzosen haben jedenfalls zuerst die Bälle eingeführt, wie denn auch von ihnen die Mehrzahl neuer Balltänze und Tanztouren ausging und noch immer ausgeht.

Ballabene, Gregorio, geboren im J. 1720 zu Rom, trieb die Musik von früher Jugend an mit leidenschaftlicher Vorliebe und widmete sich, herangewachsen, besonders den strengen Studien, sodass er bald einer der grössten Contrapunktisten und der phantasiereichsten Gesangscomponisten des ganzen 18. Jahrhunderts neben Sala in Neapel wurde, mit welchem er zudem allein noch in damaliger Zeit im echten alten Kirchenstyl *a capella* zu arbeiten vermochte. Er lebte in bescheidener aber thätiger Zurückgezogenheit und war schon fünfzig Jahre alt, ohne dass Jemand, ausgenommen vielleicht seine nächste Umgebung, etwas von seinem fleissigen Wirken und Schaffen wusste, bis es sich fügte, dass der damals in Rom verweilende Kapellmeister Reichardt u. A. auch B. kennen lernte und, hingerissen von der grossartigen 48stimmigen Messe desselben, der Welt nähere Kunde von diesem schlichten und doch so grossen Meister gab. B. starb um das Jahr 1803 in seiner Geburtsstadt, welche er während seines ganzen Lebens nicht verlassen zu haben scheint.

Ballade (franz., ital.: *Ballata,* engl.: *Ballad*). Das Wort, von *ballo* d. i. Tanz stammend, wurzelt seinem Ursprunge nach in Italien, wo man es schon im 12. Jahrhundert zur Bezeichnung eines kurzen, rein lyrischen, meist die Liebe behandelnden Liedes gebrauchte, zu dessen Gesang getanzt wurde. Hinsichtlich der Form war es mit dem Sonett, näher noch mit dem Madrigal (s. d.) verwandt. Schon in den Dante'schen Dichtungen findet sich die B. in dieser Gestalt vertreten. Der italienischen *Ballata* noch am nächsten ähnelnd erscheint die B. der Franzosen, welche jedoch, von Molière stark angefeindet, nach und nach ausser Gebrauch kam. Der Begriff des Wortes, so fest er nach dieser Erklärung eigentlich stand, erfuhr im Laufe der Jahrhunderte und in der Wanderung durch verschiedene Völker mancherlei Wandelungen, und er hat, bald identificirt mit Romanze (s. d.), bald jedem epischen, oder lyrisch-epischen Gesange willkürlich beigelegt, gegenwärtig weder dem Umfange, noch dem Inhalte und Charakter nach etwas mehr gemein mit der ursprünglichen B. In der jetzigen Bedeutung finden sich Balladen vielmehr zuerst im 14. Jahrhundert auf der britischen Insel, hauptsächlich in Schottland, wo das Wort *Ballad* damals ein an die Heldensage anknüpfendes Lied, später ein Lied, dem überhaupt irgend ein Ereigniss zu Grunde lag, bezeichnete. Mit den spanischen Romanzen sind sie insofern verwandt, als beide einen Erzählungsstoff lyrisch verarbeiten; während aber die Romanze überwiegend lyrischen Ganges und leichterer Bewegung ist und die südliche Färbung der spanischen Nation abspiegelt, gestaltete sich die nordische B. im Allgemeinen ernster, schroffer und finsterer, wenngleich sich auch mitunter Balladen mit munteren und scherzhaften Pointen finden. Diese Art B. ist übrigens dem Sinn sowohl wie dem Inhalt nach der Urbestandtheil aller epischen Dichtungen aus den poetischen Urzeiten einer Nation, und es wäre leicht nachzuweisen, dass alle berühmten Epen von der Ilias, ja noch früher an, bis auf das deutsche Nibelungenlied möglicherweise der Complex vieler solcher Balladen sind. Auch unter den alten deutschen Volksliedern finden sich dergleichen Balladen, bestehend in lyrischen Verarbeitungen einfach epischer Ereignisse und Begebenheiten, in denen die Empfindung des Verfassers unverkennbar

durchleuchtet. Aber das Wort B. hatte man für diese Gattung damals und bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts noch nicht; man nannte solche poetische Erzählungen einfach Lieder. Der Musik nach war diese deutsche Volksballade eine Mischung von mehr recitirendem Tone für den eigentlich erzählenden Theil und melodisch freiem Ausdruck für den häufig sich findenden Refrain, in welchem der eigentliche lyrische Grundgedanke betont wird. Ohne einen dichterischen oder musikalischen Aufschwung zu nehmen, im Gegentheil sich mehr und mehr wieder dem gewöhnlichen Liede nähernd, verblieb die deutsche B. ausschliesslich dem Volksgesange, bis der Dichter Bürger, mit der schottischen und englischen Balladenpoesie innig vertraut, der Schöpfer der deutschen Kunstballade wurde, welche er in einem über das Maass der alten B. weit hinausgehenden Umfange anlegte, mit landschaftlicher Scenerie und anderem Schmuckwerk ausstattete und zugleich durch dialogische Episoden zu dramatischer Lebendigkeit erhob. Bürger, Schiller, der noch umständlicher und descriptiver die B. auffasste, Goethe, welcher sich oft schon mehr dem alten Balladenliede wieder nähert, und Uhland kann man als die deutschen Dichterkoryphäen in dieser Gattung betrachten, da sich alle Anderen mehr oder minder ihnen anschliessen. Die Componisten traten sofort mit Eifer an die neue Kunstform heran und bildeten sie musikalisch in zweierlei Arten aus. Die erste knüpft in ihrer Form an die Volksballade an; eine Melodie und einerlei Begleitung herrscht für alle Strophen vor, und ohne auf die Charakteristik der einzelnen Partien sich einzulassen, legt der Componist in seinem Tonbilde das auf alle Einzelheiten passende Resultat der Gesammtstimmung nieder, wie dies ja auch bei dem Strophenliede geschieht. Die andere Art, die durchcomponirte Form der B., datirt seit André, Zumsteeg u. s. w. und hat ihren intelligenten Höhepunkt in neuerer Zeit in K. Löwe gefunden, welcher den oben genannten Dichterkoryphäen in dieser Beziehung ebenbürtig zur Seite tritt. In solcher Art ist der Charakteristik des Ganzen, wie aller Specialitäten in Melodie und in Begleitung ein weiter Spielraum eröffnet. Es gilt nur die objective Wahrheit der Ereignisse unverletzt zu erhalten, ohne in einen nüchternen Erzählungston zu verfallen und ohne die lyrische Mitempfindung des Darstellenden bei Seite zu setzen. Ein dramatisches Element enthält die B. insofern, als Personen mitunter selbstredend in der Erzählung auftreten. Das darf aber den episch-lyrischen Gesammtton nicht beeinträchtigen, da ja die verschiedenen Personen nur von einem Einzigen interpretirt zu Worte kommen; es kann hierbei also nur von einem behufs schärferer Charakteristik dramatisirenden Ausdruck des Einzelnen auf episch-lyrischem Grunde die Rede sein. Freier darf sich hierbei die Begleitung gestalten, wenn sie, sei es durch Schilderungen, sei es durch Tonmalereien, den Vortrag eindringlicher macht, ohne von der inneren Beziehung zum Ganzen abzuschweifen. Die häufig aufgeworfene Streitfrage, ob die erste, einfachere Liedweise, oder die letztere, dramatisirende Behandlungsart den Vorzug verdiene, darf als müssig bezeichnet werden, da hierbei nur die Form und der Umfang des Gedichtes maassgebend sein können. Eine kurze B. mit einfacher Stimmung, wie z. B. Goethe's »Fischer«, lässt die Strophenliedform wohl zu; in einer längeren würde durch die fortwährende Wiederholung eine bänkelsängerartige Monotonie entstehen, welche innere Wahrheit und charakteristischen Ausdruck zugleich begrübe. (Vgl. Vischer, Aesthetik Th. III, Abschn. II, S. 996, und Reissmann, »Das deutsche Lied« 1861, S. 236.)

Ballard ist der Name einer berühmten französischen Buch- und Notendruckerfamilie zu Paris, welche um so mehr von Geschlecht zu Geschlecht diesen Geschäftszweig pflegte, als sie über zwei Jahrhunderte hindurch das Monopol des Notendruckes in Frankreich inne hatte. Diesem alle Concurrenz ausschliessenden Privilegium ist es denn auch zuzuschreiben, dass der Notendruck in Frankreich viel längere Zeit als in Italien und in Deutschland ohne Verbesserungen geblieben ist. Erst die grosse französische Revolution machte dem überaus lästig gewordenen Monopol der Ballards ein Ende. Als Erster der so bevorzugten Familie tritt um das Jahr 1600 Pierre B., ein Sohn Robert B.'s, auf, welcher mehrere wesentliche Verbesserungen in Bezug auf Notentypen machte. Aus dem Verlaufe der Zeit sind noch zu nennen: Robert B. 1657, Christoph 1673, Johann Baptiste Christoph 1750 und Christoph Jean François 1765.

Ballarini, Francesco, kurfürstlich brandenburgischer Sänger in Berlin um 1700, von dem man nur noch weiss, dass er aus Wien gekommen war, wo er im Dienste des Kaisers Joseph I. gestanden hatte, und dass er in der Oper: »*Il festo del Imeneo*« am 6. Juni 1700 die Partie der Fama sang.

Ballarotti, Francesco, ein italienischer Operncomponist zu Anfange des 18. Jahrhunderts, welcher sich neben Carlo Francesco Pollarolo und Francesco Gasperini (das Trifolium der Francesci genannt) damals zu Venedig der grössten Beliebtheit erfreute.

Ballematia, auch **Ballistia** genannt (ital.), waren, wie die Balladen (s. d.), Lieder lyrischen Inhaltes, welche zum Tanz gesungen wurden, oder, wie man auch sagen könnte, Lieder, nach denen getanzt wurde. Der Begriff hat sich im Laufe der Zeit auch auf Lieder ausgedehnt, welche im Tanzrhythmus geschrieben sind, ohne dabei auf die Mithilfe der Tanzkunst zu rechnen, wie z. B. die beliebt gewordenen Walzer- oder Polka-Rondos für Gesang u. s. w.

Ballerina (ital.), die Tänzerin, daher *prima b.*, die erste, und *seconda b.*, die zweite Tänzerin einer Bühne.

Ballerini, Francesco, zuweilen auch in schlechter Zusammenziehung kurzweg Baron genannt, war um das J. 1690 Sänger am Hofe von Mantua, als welcher er für den berühmtesten Künstler seiner Zeit galt. Möglicherweise ist er identisch mit dem weiter oben genannten Sänger Francesco Ballarini (s. d.), jedoch hat sich Nichts mehr feststellen lassen, da man über die Lebensumstände weder des Einen, noch des Anderen Näheres weiss.

Ballet (franz., ital.: *Balletto* oder *Ballo*), gleicher Abstammung mit Ball (s. d.), welche Ausdrücke sämmtlich wieder von dem griechischen βαλλίσμος herzuleiten sind, ist die Benennung der theatralischen Tänze zum Unterschiede von den gesellschaftlichen, deren einziger Zweck Belustigung der tanzenden Personen ist. Letzteren gegenüber repräsentirt das B. die höhere Tanzkunst, welche Erregung der Gefühle des Schönen bezweckt. Demnach ist B. im weiteren Sinne eine ästhetische Darstellung, in welcher eine Reihe leidenschaftlicher Regungen und Gefühle durch Pantomimik und Tanzkunst mit Hilfe der Musik zur Anschauung gebracht werden. Im engeren Sinne belegt man mit dem Namen B. alle Werke der Tanzkunst, deren Zweck es ist, durch mimische Bewegungen und Tänze eine Handlung, Charaktere, Leidenschaften, Gefühle und Gesinnungen mit der höchstmöglichen ästhetischen Ausbildung und Schönheit darzustellen, und wobei also mehrere Tanzende zusammenwirken. Die Eintheilung betreffend, so kann man die Ballete, welche Gemüthsaffecte ohne Handlung ausdrücken, lyrische, diejenigen, welche Handlungen darstellen, dramatische Ballete nennen; beide können wieder ernsten oder komischen Inhaltes sein, was eine neue Art der Eintheilung, in ernste und komische, ergiebt. Die dramatischen Ballete unter sich zerfallen in historische, mythologische, welcher beider Begriff sich hinlänglich aus dem Namen ergiebt, und poetische, welchen letzteren eine dichterische Idee oder ein Werk der Dichtkunst zu Grunde liegt und zu denen auch die unvollkommenste Gattung, das allegorische B., zu zählen ist. Ein gutes B. erfordert gleich einem guten Drama planmässig angelegte Exposition, Knoten und Entwickelung. Die Musik tritt zu dieser poetischen Grundlage nicht anders als wie in der Oper, d. h. kunstgerecht und naturgemäss sich anschmiegend; sie besteht aus einer ununterbrochenen Folge von Tonstücken verschiedener Arten und Gattungen, deren Empfindungsausdruck durch Inhalt und Verlauf der Handlung genau bestimmt wird. Mit dieser Sprache der Töne nun soll die Sprache der Gebehrde so innig verwachsen, wie Wort und Musik in der Oper, und es erfordert kein geringes Studium der Gefühle und Leidenschaften, um diese Gebehrdensprache charaktervoll und wahr, und kein geringeres der Plastik und der Körperbewegungen, um sie zugleich schön erscheinen zu lassen. Unsere grössten Meister haben es daher nicht verschmäht, den charakteristischen Reiz, welcher der durch Pantomime getragenen Musik abgewonnen wird, auszubeuten, wie die derartigen Productionen Glucks, des erhabenen Schöpfers wahrhaft dramatischer Musik, Méhul's, Cherubini's, Winter's, Beethoven's, Auber's u. s. w. beweisen. Erst in neuester Zeit haben sich die bedeutenderen Tonsetzer unbegreiflicher Weise vom B. mehr und mehr abgewendet und dieses Gebiet den gewöhnlichen Tanzcom-

ponisten überlassen, welche das ihnen zu Gebote gestellte grosse und ausdrucksfähige Opernorchester entwürdigen und demselben Aufgaben zutheilen, wie sie die Circusmusik zu lösen hat. In dieser Art ist aber das B., wenn man ihm auch immerhin einen gewissen Kunstwerth zugestehen darf, da es das Gefühl für reizende und anmuthige Bewegungen und Formen nährt, dem Gedeihen der echten und wahren Kunst mehr nachtheilig als förderlich. Durch die Speculation auf einen einzigen Sinn, das Auge, da das kunstgeübte Ohr mehr und mehr zur Apathie verdammt wird, stumpft es in seiner überwiegend äusserlichen als innerlichen Natur allmälig das Publicum für den Genuss des recitirenden Dramas, welches mehr zu denken als zu schauen giebt, ab, und selbst die Oper muss zuletzt immer mehr in das B. und in die rhythmischen Formen des Tanzes ausarten, um den abgestumpften Sinn zu reizen und zu befriedigen, ja, es darf behauptet werden, dass das B. auf der luxuriösen, üppigen Höhe, auf der es sich gegenwärtig befindet, nicht blos entkräftigend, sondern auch entsittlichend wirkt. Die häufig in Opern verflochtenen Tänze verdienen meistentheils den ihnen beigelegten Namen B. nicht, da ihnen in der Regel kaum eine Idee zu Grunde liegt, vielmehr der Zweck nur der ist, den Tänzern zur Schaustellung ihrer Fertigkeit Gelegenheit zu geben und einen anmuthigen Contrast in die Handlung zu ziehen. Eine untergeordnete Gattung des Ballets ist das Divertissement (s. d.), gewöhnlich dem mehractigen B. gegenüber einactig und komischen Charakters, mit überwiegendem Tanz, in neuerer und neuester Zeit sogar mit eingestreutem Gesang, wodurch indess eine abgeschmackte Monstrosität entsteht. — Die Geschichte des B. weist auf die graue Vorzeit zurück, indem die Opfertänze des Alterthums vielfach pantomimische Darstellungen mit Musikbegleitung in sich fassten. Derartige Pantomimen bei gottesdienstlichen Handlungen stammen aus dem Morgenlande, finden sich bei allen uns näher bekannt gewordenen Völkern Asiens, am entwickeltsten bei den Chinesen, und übertrugen sich, wahrscheinlich von Aegypten aus, auch auf die Griechen, bei denen schon eine vollkommnere, der modernen Form näher kommende Art von B. auf der Schaubühne anzutreffen ist. Doch war dieselbe bei weitem mehr Gesticulation und Mimik, als Tanz; der mit dem Worte ὄρχησις (Orchestik) verbundene Begriff entsprach nur theilweise dem unseres Tanzes, alle Bewegungen des Körpers waren weit zurückhaltender und gemessener, Pantomime und ausdrucksvoller Gestus vorherrschend. In dieser Weise zeigen sich die Pantomimen der alten Römer in der entwickeltsten Gestalt. Bei ihnen ist der Tanz allein bereits zur Darstellung ganzer Handlungen verwendet, sodass die künstlerische That Noverre's, von der weiter unten die Rede ist, mehr oder weniger nur eine Auffrischung und ein Ausbau des antiken römischen Ballets ist, welches im Mittelalter ganz verschwunden war. Die Beschreibung einer altrömischen Balletvorstellung zu Ehren des Kaisers Augustus als Siegers von Actium in dem auf dem Marsfelde bei Rom errichteten prächtigen Theater ist uns erhalten und veranschaulicht jene Aufführung, bestehend aus den »Trachinierinnen« des Sophokles, als Tragödienpantomime umgestaltet, und getanzt von Pylades, ferner aus dem erotischen Intermezzo »Leda mit dem Schwane«, dargestellt von Bathyllus, endlich aus einem grossen Waffentanze mit militärischen Evolutionen (Pyrrhicha) folgendermaassen: »Auf ein Glockenzeichen senkte sich der fächerförmige Vorhang; die Flötenspieler, Rohrpfeifer und Cymbalschläger bearbeiteten nach dem Zeichen ihres Hegemon (Dirigenten) kräftig einige Minuten lang ihre Instrumente, worauf lautlose Stille eintrat; Pylades erschien auf der Bühne, um den Herakles zu tanzen. Ihn hatte, nach Lucian's Schilderung, die tragische Muse mit ihrem Liebeskuss zum Dichter geweiht. Dejanira will sich die Treue des Gatten durch einen Liebeszauber sichern, und, bethört durch die Verlockung eines doppelsinnigen Orakelspruchs, wirft sie dem viel umworbenen Gatten das Nessusgewand um die Schultern, »in schöner Hoffnung grosses Leid verübend«. Das war der Moment, welchen Pylades herausgriff. Die grässlich-furchtbare Wirkung des Feuergiftes auf die hohe, kräftige Heldengestalt, die, von namenlosen Martern gepeinigt, in wahnwitziger Wuth sich abmüht, das fleischzerfressende Gewand abzustreifen, die Seelenqual des Gefolterten, der sich von dem geliebten Weibe absichtlich hingemordet wähnt, Alles wusste Pylades in einem überwältigenden Bilde zu veranschaulichen. Seine Tragik enthüllte das menschliche

Innere bis auf die letzten Tiefen, wo die Gedanken keimen«. »Die erste Abtheilung und mit ihr die Tragödie war vorüber; es folgte das Intermezzo »Leda mit dem Schwane«. Bathyllus, der Held desselben, von dem Juvenal sagt: »*Tot linguae quot membra*«, verstand es, Gesichtsmuskeln, Arme, Beine, selbst die Zehenspitzen in fortwährender Agilität zu erhalten. Seine Kunst gipfelte in der raffinirten Speculation auf den Sinnenreiz und die Ueppigkeit der römischen Frauen. Noch war die leidenschaftliche Erregung, mit welcher die Zuschauer diesen Liebescultus mitfeierten, nicht verraucht, als der grosse Waffentanz (Pyrrhicha), betitelt »Dionysos' Zug gegen die Inder« seinen Anfang nahm. In Erz gehüllte, speer-bewaffnete Tänzer und rosenbekränzte Bacchantinnen, in durchscheinende Gewänder gekleidet, führten unter grossem Lärm der Musik Wettkämpfe und militärische Evolutionen auf. Der Luxus, welcher dabei in Costümen und Decorationen entfaltet wurde, war fabelhaft« u. s. w. (Vergl. Musikztg. »Echo«, Jahrg. 1869, Nr. 39.) Solcher Vollkommenheit gegenüber gestaltete sich das B. im mittleren Zeitalter, fast von neuen Anfängen wieder ausgehend, sehr simpel und einfach; es war mit Reden, mitunter (jedoch nicht immer) auch mit Gesang untermischt und, dem antiken B. schnurstracks entgegen, mehr Tanz, als Gesticulation. Prätorius (»*Syntagma*« *III*, 19) beschreibt zwei Arten von Balleten; die eine sind Tanzlieder, welche zum Reigen und Tanz gesungen wurden, aber auch wohl als selbstständige Gesänge ohne Tanz dienten; die andere hat keinen Text, wird nur zum Tanze gespielt, besteht aus allerlei Tänzen, als Bransle, Couranten, Volten, Gagliarden u. s. w. in drei Theilen. Der erste Theil heisst *Intrada*, den zweiten bilden die Figuren, welche die tanzenden Personen ausführen (»Die Figuren, welche die vermascarirten Personen im stehen, tretten, auch vmbwechslung der örther, vnd sonsten vff Buchstaben in eim Ringe, Crantze, Triangel, Vierecket, Sechsecket oder andere Sachen formiren, vnd sich durcheinander winden, darauf dann die ganze *Invention* vnd *Essentia* des Ballets bestehet vnd gerichtet ist«), und der dritte, *Retrajecte,* Abzug oder Abtritt, machte den Schluss. Die darin vorkommenden Tänze dienten auch als selbstständige Instrumentalstücke. Aehnlich gestaltet finden wir das B. zu Anfange des 16. Jahrhunderts auch in Italien, besonders am Turiner Hofe, wo Graf Aglio dasselbe mit seinem erfinderischen Genie befruchtete und die Prinzen und Prinzessinnen des Hofes singend, declamirend und tanzend selbst mitwirkten. Baltagerini (s. d.), Musikdirector der Katharina von Medici, führte das B. zuerst in Frankreich ein, wo es bald so beliebt bei Hofe wurde, dass Ludwig XIII. in einem derselben selbst mittanzte, welches Beispiel Ludwig XIV. in seiner Jugend nachahmte. Anfangs war das B. in Frankreich, der Richtung der Zeit entsprechend, wesentlich allegorisch und meist geschmacklos. Der unausgesetzten Pflege und Beliebtheit verdankte es aber bereits gegen Ende des 17. Jahrhunderts, zugleich mit Gründung der grossen französischen Oper, seine höhere künstlerische Ausbildung; der Tanz ordnete sich den Worten unter und sollte die Handlung nur beleben und vollständiger machen. Der berühmte Operndichter Quinault (1671 »Fest des Bacchus«) war der Erfinder dieser, anfangs Pastorale genannten Gattung des Ballets und verflocht sie in seine Opern. Noch immer blieben Oper und B. beisammen, bis endlich Jean Georges Noverre (s. d.) erschien, das B. von der Oper trennte, es dadurch, dass nunmehr der Tanz allein zur Darstellung ganzer Handlungen verwendet wurde, zu einer besonderen Kunstgattung erhob und zugleich als denkender Künstler eine sinnreiche Theorie desselben begründete. In seinem Sinne fortwirkend, hat sich später besonders die Familie Taglioni um das B. verdient gemacht und vorzugsweise die Richtung bestimmt, in welcher sich das heutige B. bewegt. Namentlich ist es der gegenwärtige königl. preussische Balletdirector Paul Taglioni (s. d.), welcher durch eine lange Reihe geistvoller Ballete auf phantasiereicher Unterlage eine überraschende Abwechselung der Scenerie und eine blendende Anordnung der Gruppirungen bietend, bestimmend auf das moderne B. aller europäischen Länder eingewirkt hat. Die ebenfalls in die Gegenwart fallenden glänzenden und genialen Versuche Vincenzo Galeotti's zu Kopenhagen, das B. im antiken Sinne auf das rein dramatisch-plastische Princip zurückzuführen, diesem den Tanz durchaus unterzuordnen, statt ihm das Uebergewicht zu gestatten und somit seinen Balleten den Charakter grosser rhythmisch-

plastischer Pantomimen zu ertheilen, sind seit seinem Tode im J. 1827 weder wieder aufgenommen, noch weiter gebildet worden.

Ballicourt, Mr., ein geborener Franzose, welcher jedoch als hochgerühmter Flötist und als Componist für sein Instrument in England lebte. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts war er an den ersten Theaterorchestern Londons angestellt und wurde den besten Künstlern auf anderen Instrumenten gleichgestellt. Er ist der Componist vieler Musikstücke, welche ehemals, namentlich beim Unterricht auf der Flöte, vielfach angewendet wurden.

Ballière de Laissement, Charles Louis Denis, geboren 9. Mai 1729, wurde Mitglied der Akademie zu Rouen und veröffentlichte im J. 1764: »*Théorie de la musique*«, ein Werk, von dem Laborde sagt, es habe nicht die Theorie der Musik, sondern B.'s eigene enthalten, indem das Buch von Widersprüchen wimmelte.

Ballioni, Girolamo, Organist zu Mailand, Schüler von Arnoni, lebte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Von ihm finden sich: »*Sacrarum cantionum una, duabus, tribus, quatuor, quinque et sex vocibus, liber primus, Opus II*« (*Mediolani,* 1608, *ap. heredes Tini et Lomacii*), und zwei Motetten in Bodenschatz' »*Florilegio musici portensis*«.

Ballismus (latein.), ungebräuchlich gewordene Benennung für Tanz (s. d.).

Ballius, ein berühmter Sänger um die Zeit von 1610, welcher nach Mersenne »*Quaest. et comment. in Genes. artic. IX*« (1610), ein *tonum musicum* in vier Theile theilen und vortragen konnte.

Ballivius oder **Baillificus,** nach Mersenne's Propositionen zu den »*Harmonicorum lib. XII, p.* 51« der Orpheus Galliens auf der Laute. B. lebte in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts; sein Instrument findet sich abgebildet in dem *Gabinetto armonico* des Bonanni Seite 102.

Ballo (ital.), eigentlich ein Tanz, ein Ball (s. d.), wird aber auch zur Bezeichnung einer Tanzmelodie oder Tanzmusik gebraucht, so namentlich in italienischen Opern, wo die Ueberschrift B. als Musiknummer identisch mit Balletstück ist.

Balloncbio, ein italienischer Bauern-Rundtanz aus der früheren Periode des Volkslebens.

Balochi, eigentlich Balocco, Luigi, im J. 1766 zu Vercelli in Oberitalien geboren, studirte anfangs die Rechte und wurde auch Doctor derselben. Bald jedoch zog ihn die belletristische Schriftstellerei ausschliesslich an, und er ging im J. 1802 nach der Annexion Piemonts durch Frankreich nach Paris, wo er eine gute Anstellung als Theaterdichter und Regisseur bei der Italienischen Oper fand. Er starb im April des Jahres 1832 zu Paris an der Cholera. Er hat verschiedene Operntextbücher geliefert, sich ausserdem aber auch als Componist von Romanzen, Canzonetten und zweistimmigen Notturnen ausgezeichnet, welche ehemals sehr beliebt waren.

Balsamina, Camilla, eine ausgezeichnete und berühmte Altistin der italienischen Opernbühne, welche 1784 in Mailand geboren war. Aufsehen sowohl durch Stimme, wie durch ihre Vortragsmanier erregend, liess sie sich auf fast allen grösseren Theatern Italiens mit ausserordentlichem Erfolge hören und wurde desshalb bei Gelegenheit der Vermählungsfestlichkeiten des Kaisers Napoleon I. mit der Erzherzogin Marie Louise nach Paris berufen. Auf der Reise von Mailand dorthin erkrankte sie, konnte in Paris gar nicht auftreten, und kehrte Genesung suchend, aber nicht findend in ihr Vaterland zurück. Dort starb sie am 9. August 1810.

Baltagerini, häufig, aber unrichtig Balthazarini geschrieben, ist der Begründer des Ballets am französischen Hofe, wo er den Namen Mr. de Beau Joyeux erhielt, mit welchem Namen er sich denn nachmals auch selbst nannte. Er war um die Mitte des 16. Jahrhunderts als vorzüglicher Violinvirtuose nach Paris gekommen und arrangirte für den Hofstaat Katharina's von Medici italienische Tanzvorstellungen, die er durch eigenes Talent verbesserte und musikalisch wirksamer gestaltete, zu welchem Zwecke er sich mit befähigten Kammermusikern wie Beaulieu und Maltre in Verbindung setzte, welche die musikalische Arbeit nach seinen Angaben ausführten. B. machte sich durch diese neue Einrichtung zum allgemeinen Liebling. Sein »*Ballet comique de la reine, fait aux noces de Mr. le duc de Joyeuse et de Mlle. de Vaudemont*

etc.« (Paris, 1582) wurde nach seinem Tode gedruckt und wird mit den Manuscripten anderer Ballete B.'s in der Pariser kaiserlichen Bibliothek aufbewahrt. Er selbst starb um das J. 1576 zu Paris, nachdem er nach dem Tode seines Königs den Hof verlassen und als Violinvirtuose und Componist privatisirt hatte.

Baltzar, Thomas, geboren zu Lübeck, kam im J. 1658 nach Oxford, von wo aus er nach London ging. Er erregte dort als Violinvirtuose die allgemeinste Bewunderung und verdunkelte den Uhrmacher David Mell, welcher bisher für den ausgezeichnetsten Violinisten Englands gegolten hatte. B. war namentlich der Erste, welcher, wenn auch nur mit sogenannter ganzer Applicatur, bis zum dreigestrichenen *d* hinauf spielen und die Lagen verändern konnte, was die Engländer in das grösste Staunen versetzte. Nach der Wiedereinsetzung Karls II. wurde B. Director der königl. Kammerkapelle, starb jedoch schon am 24. Juli 1663 in Folge unmässiger Leidenschaft zum Trunke. Nach Burney und Hawkins hat er auch Compositionen hinterlassen, die jedoch Manuscript geblieben sind.

Balvansky, ungarischer Tonkünstler um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts, welcher Duos für Klavier und Violine geschrieben hat.

Balziani, Leonardo, ein um das J. 1700 lebender italienischer Violinist, von welchem Soli und Trios für sein Instrument erschienen sind.

Bamberger, Eva, geboren im J. 1811 in Süddeutschland, betrat als Sängerin schon früh die Bühne und kam nach Dresden, von wo aus sie im J. 1827 an die Oper des Königsstädter Theaters in Berlin berufen wurde. Sie debütirte in Berlin beifällig als Cenerentola und beharrte bis 1828 in jener Stellung, worauf ihr Name aus den Kunstannalen verschwindet. Sie soll eine bedeutende Kehlfertigkeit, aber eine nur schwache Stimme besessen haben. — Ihre ältere Schwester, Sabine B., geboren 1803 und ebenfalls Opernsängerin, war auch zu gleicher Zeit mit Eva B. beim Königsstädter Theater in Berlin engagirt, nachdem sie vorher in Bamberg, Würzburg und Frankfurt a. M. gesungen hatte. Ende des J. 1828 wurde sie nach Kassel berufen, wo sie als kurfürstliche Hofopernsängerin lange engagirt gewesen ist. Beide Schwestern waren keine besonders ausgezeichnete und grossartige Erscheinungen im Gebiete der dramatischen Gesangskunst, aber immerhin sehr schätzenswerthe Sängerinnen und Künstlerinnen ihres Faches.

Bambini, Felice, nach Einigen 1745, nach Anderen schon 1742 in Italien geboren, kam jung nach Paris und war bereits in seinem neunten Lebensjahre ein so tüchtiger Klavierspieler, dass er als Accompagnateur einer nach Paris gekommenen italienischen Operntruppe fungiren konnte. Auch componirte er zu jener Zeit bereits Arien, welche sehr beliebt wurden. Im J. 1762 gab er die bisherige Stellung auf und ertheilte Klavierunterricht, nebenbei die Operncomposition pflegend. So kennt man von ihm: »*Les amans de village*«, »*Nicaise*«, »*Les fourberies de Mathurin*« u. s. w. B. starb in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts zu Paris.

Bambus, jene Gattung der Riesengräser, welche in Büscheln oft von 10 bis zu mehr als 60 Meter Umfang aus einer Wurzel entspriesst, wächst in der heissen Zone bis zu dem 30. Grad zu beiden Seiten des Aequators an trockenen, sonnigen Stellen. Ein Busch dieser Pflanze zeigt an seinem äusseren Rande einen ganz dicht gedrängten Saum von Rohrchen, die nur die Stärke eines Federkieles haben und sich nach dem Inneren zu verstärken, bis sie die Ausdehnung eines gewöhnlichen Schilfrohres annehmen, mit welchem sie in der äusseren Erscheinung auch die allergrösste Aehnlichkeit haben. So nehmen die Rohre bis zur Mitte des Busches hin progressiv an Stärke zu, wo sie oft eine Dicke von 0,8 Meter erreichen und wie leichte Mastbäume bis über 30 Meter Höhe aus einer Riesengarbe herauszuwachsen scheinen. Jede solche Riesengarbe der Bambuspflanze umschliesst also ein Rohrsortiment von den verschiedensten Stärken. Alle Rohre, die dicksten wie die zartesten, haben Knoten von Fuss zu Fuss, oder auch in durchaus ungleichen grösseren oder kleineren Abständen von einander, und sind inwendig hohl von einem Knoten bis zum anderen. Das Rohr selbst wird holzartig und offenbart ausser vielen anderen nützlichen Eigenschaften eine grosse Dauerhaftigkeit und selbst Widerstandsfähigkeit gegen die Witterungsveränderungen des tropischen Klimas, sodass die Bewohner der heissen Erdgegenden diese Pflanze in den verschie-

densten Theilen und Beschaffenheiten zur Befriedigung einer grossen Zahl ihrer Lebensbedürfnisse verwenden. Sie bauen ihre Häuser aus B.; sie decken dieselben mit getrockneten Bambusblättern; sie tragen schwere Gegenstände an Bambusstöcken; sie flechten verschiedene Geräthe aus den ganzen oder gespaltenen Bambusrohrenden, und essen selbst die jungen Bambussprösslinge als Salat. Was für uns aber besonders wichtig, ist der Gebrauch des Bambusrohres zur Fertigung der verschiedenartigsten musikalischen Instrumente. Schon sehr früh hat man die Vorzüge des B. zu musikalischen Zwecken gekannt und ausgebeutet. China benannte in der grauesten Vorzeit schon unter den acht verschiedenen Arten von Tönen, welche die Natur selbst als besondere Tonclassen, nach chinesischer Auffassung, kenntlich machte, eine nach dem B. Die uralte chinesische naturhistorische Beschreibung: »Der B. ist kein Baum; er ist aber auch kein Kraut; er ist ein Gewächs ganz eigener Art, das beider Pflanzengattungen Vorzüge vereinigt und nicht allein zu den meisten Bedürfnissen verwandt werden kann, sondern noch ganz besonders zum Gebrauch in der Musik geschaffen zu sein scheint«, legt Zeugniss von der frühen Erkenntniss der Vorzüge dieser Pflanzengattung vor anderen bei diesem Volke ab. »Die Leere in demselben von einem Knoten zum anderen, die regelmässige Entfernung der Knoten von einander, die Härte, Unverweslichkeit und Schönheit desselben, Alles scheint«, sagten sie, »sich bei ihm zu vereinen, um den Menschen einzuladen, dahinein zu blasen.« Diese schon so früh erkannten Eigenheiten des B. machten es dem Gelehrten Lyng-lün schon 2637 v. Chr. möglich, den Auftrag des Kaisers Hoang-ti: das Tonreich genau zu bestimmen, auszuführen. Er erwählte dazu Bambusrohre von verschiedener Grösse und ungleichen Durchmessern, stellte deren Länge, Umfang und Kubikinhalt genau fest, und bestimmte dadurch jede Tonstufe des chinesischen Tonreiches für sein Geschlecht und alle nachkommenden (s. Chinesische Musik). Vielfach waren ferner die Erfindungen von aus B. gefertigten Instrumenten der alten Chinesen; man schuf das Koang-tse (s. d.) in seinen verschiedenen Arten, das Siao (s. d.), das Yo (s. d.), das Ty (s. d.) alle aus B.; ferner lieferte zum Yü oder Tschao, Ho und Scheng derselbe die wesentlichsten Theile. Auch die alten Indier wendeten den B. zur Fertigung vieler ihrer Instrumente an, z. B. der Vina, dem Anklong etc., und heute noch ist der B. fast in allen Tropenländern, bei den Negern Afrikas wie bei den Insulanern im Stillen Ocean und den Indianern Amerikas, fast das einzige Material, das zu den Hauptbestandtheilen musikalischer Instrumente verwendet wird. C. B.

Bamsi, Alfonso, war in der Mitte des 17. Jahrhunderts Kapellmeister zu Reggio und wirkte später in gleicher Eigenschaft zu Domo d'Ossola. Von seinen Compositionen erhalten ist noch eine *»Selva di sacri ed ariosi concerti a* 1, 2, 3, 4 *voci, con una Messa breve, Magnificat, Salve e Litanie lib. I«* (*Milano,* 1655, *per li eredi di Carlo Camagni*).

Ban (franz.), Ausruf, Bekanntmachung, ist vorzugsweise die Benennung derjenigen kurzen Trompetenfanfaren oder Trommelschläge, welche, um das Publicum darauf aufmerksam zu machen, einer öffentlichen Bekanntmachung vorausgehen. Für die Trommel besteht der B. gewöhnlich in mehreren kurzen von einigen einzelnen Schlägen unterbrochenen Wirbeln, für die Trompete in der Angabe der Dreiklangsintervalle in vorgeschriebener Reihenfolge und Rhythmus.

Banchieri, Adriano, geboren zu Bologna um 1567 und berühmt als Orgelspieler, Tonsetzer und Dichter. Er wirkte hauptsächlich als Organist an der Kirche San Michele zu Bosco. Er hat zahlreiche kirchliche und weltliche Werke geschrieben und mehrere didaktische Werke verfasst, welche in Fétis' *»Biographie universelle des musiciens«* aufgezählt sind. B. starb im J. 1634 als Titularabt des Olivetaner-Ordens, dessen Mönch er früher schon gewesen war.

Banck, Karl, einer der geistvollsten Musikkritiker und Liedercomponisten der Gegenwart, wurde am 27. Mai 1811 zu Magdeburg geboren, wo sein Vater Rector an der Domschule war. Der junge B. erhielt schon von früh an Unterricht im Klavier- und Orgelspiel, später auch in der Theorie der Musik und gewann eine solche Vorliebe für diese Kunst, dass die Eltern ihren Lieblingswunsch aufgeben und den Sohn statt Theologie Musik studiren lassen mussten. Zu diesem Behufe begab sich

B. im J. 1827 nach Berlin in die Unterweisung B. Klein's und L. Berger's und wurde 1829 ein Schüler Frdr. Schneider's in Dessau. In den Jahren 1831 und 1832 machte er in Gesellschaft seines Freundes, des Dichters Karl Alexander, eine grosse Reise nach Italien, deren reiche künstlerische Früchte er in einem Cyklus werthvoller »Lieder aus Italien und Deutschland« niedergelegt hat. Aus Italien zurückgekehrt, lebte B. abwechselnd in Magdeburg, Berlin und Leipzig. In der letzteren Stadt trat er in ein freundschaftliches Verhältniss zu Robert Schumann, in Folge dessen B. auch ein fleissiger und tüchtiger Mitarbeiter der »Neuen Zeitschrift für Musik« wurde. Bis 1840 nahm er darauf seinen Aufenthaltsort in Tübingen und Jena, worauf er sich in dem genannten Jahre bleibend in Dresden niederliess, in dessen Kunstleben er als vortrefflicher Tonsetzer, Gesanglehrer und musikalischer Schriftsteller eine überaus ehrenvolle Stellung einnimmt. Privatverhältnisse führten ihn im J. 1867 nach den Vereinigten Staaten von Nordamerika, doch kehrte er nach kaum einjähriger Abwesenheit in die ihm lieb gewordene sächsische Residenz zurück. In den Liedern B.'s paaren sich Geist mit Talent, Schwung und Adel der Melodie und Harmonie mit schön angelegter Form. Als Kritiker zeichnet er sich durch Scharfsinn und eindringlichen, formschönen Styl aus; vernichtende Schärfe übt er selten aus und dann nur gegen das total Unfähige, im Gegentheil ist ihm eher ein gern geübtes Wohlwollen nachzusagen. Durch seine langjährige Thätigkeit im Feuilleton des »Dresdner Journals« hat B. sich wesentlich um Erhaltung und Weiterführung der musikalischen Bedeutung Dresdens verdient gemacht.

Banda (ital.), ursprünglich wohl identisch mit Janitscharenmusik (s. d.), bezeichnet in Italien ein mit stark tönenden Blas- und zahlreichen Schlaginstrumenten besetztes Musikensemble, dessen man sich bei militärischen und bürgerlichen Aufzügen bedient. In der Oper gebraucht man diese Benennung zur Bezeichnung des zweiten, auf der Bühne placirten, Harmonieorchesters (*B. sul palco*), wie man es in den Opern »*Crociato*«, »*Norma*«, »*Rigoletto*«, »Prophet« u. v. a. verwendet findet. Im Orchester selbst endlich der italienischen grossen Oper und des Ballets wird der Name vorzugsweise auf die Gruppe der Schlaginstrumente angewendet.

Bandaska (auch Bukúl genannt), ein in Böhmen wenig mehr gebräuchliches Nationalinstrument der Kinder, die es beim Absingen der Weihnachtsgesänge gebrauchen. Es besteht aus einem gewöhnlichen Wasserkrug oder einem bauchigen Gefäss (in böhmischer Sprache Bandaska), worauf ein Stück Leder gespannt, in dessen Mitte einige Pferdehaare befestigt sind. Diese Haare zieht Derjenige, der darauf einen bassähnlichen Laut hervorbringen will, mit angefeuchteten Fingern hin und wider. M-s.

Bandel, Joseph Anton von, Doctor der Rechte, ein fanatischer Polemiker im katholischen Sinne, von dem gedruckt wurde: »Calcant des lutherischen Chorals«; »Calcant des calvinischen Chorals«; eine »Katzenmusik« (Frankfurt u. Leipzig, 1767). Er starb als Canonicus zu Augsburg am 7. Juni 1771.

Bandelloni, Luigi, italienischer Dichter und Tonsetzer zu Rom, war in der Musik ein Schüler des Pater Teofilo und hat zahlreiche Tonwerke geistlichen und weltlichen Charakters, Messen, theatralische Cantaten u. s. w. im Style Zingarelli's geschrieben. Er ist auch Verfasser eines Lehrgedichtes »*Sulla musica odierna*«. B. scheint noch am Leben zu sein.

Banderali, Davidde, geboren zu Lodi im J. 1780, zeichnete sich als Sänger aus und debütirte mit grossem Glück im J. 1806 als Buffo-Tenor am *Teatro Carcano* zu Mailand. Er hat hierauf sieben Jahre hindurch an verschiedenen grösseren und kleineren Bühnen Italiens mit Erfolg gesungen. Um Gesangunterricht ertheilen zu können, verliess er das Theater und trat seitdem nur noch in Conzerten auf. Bald erhielt er eine Stellung als Gesanglehrer am Conservatorium zu Mailand, welche er inne hatte, bis er 1828, auf Rossini's Empfehlung hin, an das Pariser Conservatoire berufen wurde. B. starb am 13. Juni 1849 zu Paris. Erschienen sind von ihm melodische Arietten und eine Sammlung von 24 vortrefflichen Gesang-Vocalisen.

Bandereau (franz.) ist der Name für die sogenannte Trompetenschnur. Wenn auch selten, so hört man doch noch zuweilen diese Benennung für die, meist aus schwächeren Woll- oder Seidenschnüren von verschiedener Färbung geflochtene,

dickere Schnur, welche, in eine Quaste, in derselben Farbenzusammensetzung von gleichem Stoffe gefertigt, endigend, theils als Zierrath an der Trompete angebracht wird, theils zum bequemeren Handtiren derselben um die an einander gebogenen Trompetentheile dicht nebeneinander gewunden ist. Der B. gewährt dem Bläser den Vortheil, dass er das Instrument selbst bei kalter Witterung leicht gebrauchen kann, da diese Schnur, als schlechter Wärmeleiter, beim Gebrauche der Trompete die natürliche Handwärme eher mehrt als verringert, während, wenn die Metallrohre unmittelbar von der Hand berührt würden, es umgekehrt sein würde; sie wird gewöhnlich in solcher Stärke gefertigt, dass die mit Schnur umwundenen Rohre gerade die Hand des Trompeters ausfüllen, und zuweilen auch so an dem Instrumente befestigt, dass sie leicht abgewickelt werden kann, damit der Trompeter sein Instrument, indem er den B. über die Achsel streift, hängend an der Seite hat. Bei den Kriegern hat der B. dieselbe Farbenzusammensetzung, die der Truppentheil, dem der Trompeter angehört, als besonderes Abzeichen führt; Hoftrompeter oder sonstige eine Trompete blasende uniformirte Musiker gebrauchen ebenfalls gewöhnlich ein B., dessen Farben, als ihre besondere Stellung kennzeichnend, vorgeschrieben sind.

Banderole (ital. und franz.), Fähnchen, nannte man die im Mittelalter gebräuchliche in festbestimmtem Farbenschmucke erglänzende kleine Decke, die an der Trompete so angebracht wurde, dass sie nach beiden Seiten derselben in Gestalt einer Fahne zu sehen war, wenn der Trompeter sein Instrument blies. Die Farben, in denen die B. prangen musste, waren ähnlich bedingt, wie heute die des sogenannten Bandereau (s. d.) und zeigten sich, je nach der Stellung des Trompeters und dem Reichthum seines Befehlshabers, oft selbst in heraldischen und sonstigen Stickereien angebracht. Jetzt sieht man die B. nur noch in mittelalterlichen Schaugeprängen öfters vorgeführt, da diese Trompetenverzierung zum gewöhnlichen Gebrauch im Verhältniss seiner Zweckmässigkeit zu den Kosten derselben als zu kostspielig erachtet wird. — Bei den Franzosen wird in der Neuzeit die Quaste des Bandereau: Banderole genannt. C. B.

Bandfrei, identisch mit bundfrei (s. d.).

Bandiera, Luigi, Doctor der Theologie und Kapellmeister zu Rom, lebte und wirkte um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Von ihm: »*Psalmi vespertini una cum antiphonae Litaniis beatae Mariae virginis et responsorii S. Antonii quatuor vocum*« (*Romae*, 1663, *Andr. Rhei*).

Bandini, Angelo Maria, ein italienischer Gelehrter, welcher um die Mitte des vorigen Jahrhunderts lebte und zu Florenz eine Biographie Doni's veröffentlichte. — Ein Musiker dieses Namens, nämlich Antonio B., war einige Jahrzehnte später in Wien als Violoncellvirtuose berühmt.

Bandoër, eine Lautenart, s. Pandora.

Bandola (ital., span.: *el Bandolon*), ein lautenartiges, mit zehn Metallsaiten bezogenes Instrument, welches mit einem biegsamen Griffel von Horn oder Schildpatt behandelt wird. Sein Ton ist dem des Klaviers oder Clavichords sehr ähnlich. Es werden auch mehrere B.'s im Ensemble oder in Verbindung mit Violine und Flöte gespielt, besonders in Mexico, wo die B. noch jetzt ein beliebtes Instrument ist.

Bandora, ein mit zwölf Stahlsaiten bespanntes Instrument, welches in seiner Form unserer Zither ähnelt, in der Stimmung aber der Laute gleich ist. Es ist sehr nahe mit der Bandola verwandt und, nach Hawkins, von dem geschickten John Ross im J. 1561 in London erfunden. Man findet es jetzt nur noch, obwohl sehr selten, in England. S. übrigens auch Pandora.

Bandura heisst ein der Guitarre ähnliches, bei den Kleinrussen und Serben sehr beliebtes Musikinstrument, worauf sie mit einem zugeschnittenen Federkiele spielen und ihre Nationallieder begleiten. S. auch Pandora. M-s.

Banestre, Gilbert, einer der vortrefflichsten Contrapunktisten in England, dessen Blüthezeit um das J. 1490 angenommen werden darf.

Baneux, der Aeltere, geboren 1795 zu Paris, wurde am dortigen Conservatoire zu einem tüchtigen Hornbläser ausgebildet und fand als erster und als Solo-Hornist eine Stellung im Orchester der *Opéra comique*, welche er bis zu seinem Tode, am

15. Octbr. 1854, inne hatte. — Sein Sohn, Matthieu Gustave B., geboren am 12. Januar 1825 zu Paris, erhielt vom Vater den ersten Unterricht im Hornblasen und machte seine höheren Studien seit 1836 gleichfalls im Conservatoire und zwar unter Dauprat. Im J. 1840 erwarb er den ersten Preis und begann bei Halévy Composition eingehend zu betreiben. Er wurde hierauf an der *Opéra comique* als erster Hornist neben seinem Vater engagirt, verliess jedoch 1849 diese Stelle, so wie Paris und machte grössere Kunstreisen bis nach Italien. Nach dem Tode seines Vaters wurde ihm dessen Stelle als erster Solo-Hornist an oben genanntem Theater angeboten, die er auch annahm und gegenwärtig noch bekleidet. Von ihm sind auch einige Compositionen für Horn, im Salonstyl geschrieben, im Druck erschienen.

Banfi, Carlo Francesco, Canonicus an der Stiftskirche San Giorgio zu Paris, war um 1620 zu Mailand geboren und ein zu seiner Zeit sehr berühmter Lautenspieler. Auch als Lehrer dieses Instrumentes machte er sich bekannt, und die vornehmsten Familien drängten sich, seinen Unterricht zu geniessen. — Sein Neffe und Schüler, Giulio B., war gleichfalls in Mailand geboren und zwar um 1630. Seinen Vater, einen Arzt, verlor er frühzeitig, und er kam in das Haus seines berühmten Oheims, dem er seine tüchtige Ausbildung verdankte. Auf einer Reise nach Spanien, die er Familienverhältnisse wegen unternahm, wurde der junge B. an der catalonischen Küste von Piraten gefangen genommen, nach Tunis geschleppt und dort als Sclave verkauft. Da er von der Leidenschaft des Bey's von Tunis für Musik schon in seiner Heimath von einem Franziscanermönch vernommen hatte, so verlangte er, gestützt auf sein vortreffliches Lautenspiel, vor diesen Herrscher geführt zu werden. Was er dort hoffte, geschah; der Bey war entzückt von der Kunst B.'s, befreite ihn aus der Sclaverei und ernannte ihn zu seinem Secretär, eine Stellung, welche B. einige Jahre hindurch benutzte, um neben der Pflege der Musik eifrig die Kriegswissenschaften zu studiren. Endlich kehrte er in sein Vaterland zurück, ging hierauf nach Madrid und wurde auf Grund seiner vorzüglichen militärischen Kenntnisse Ingenieur und Generallieutenant der spanischen Artillerie. In dieser hohen Stellung ist er im J. 1670 zu Madrid gestorben. Er soll viele Compositionen für die Laute hinterlassen haben; Walther erwähnt eines praktischen Werkes von ihm, betitelt »*Il maestro di Chitarra*«.

Bang, Georg, ein berühmter Trompeter zu Nürnberg, der sich unter Tilly's Schaaren im dreissigjährigen Kriege durch seine Kunst im Blasen ausgezeichnet haben soll.

Banier, Antoine, geboren am 1. Novbr. 1673, Mitglied der Pariser Akademie der Wissenschaften und Inschriften und gestorben am 13. Novbr. 1741 zu Paris. In seinem Werke »*Mythologie et les fables expliquées par l'histoire*« behandelt er auch die Musik der alten Griechen nach dem damaligen Standpunkte historischer Forschung auf diesem Gebiete.

Banières, Jean, ein französischer Gelehrter aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Von ihm ein »*Traité physique de la lumière et des couleurs, des sons et des différens tons*«, welcher sich im *Journal des savants* von 1737 befindet.

Banister, John, der Aeltere, ein bedeutender und berühmter Violinspieler, geboren um 1630, war der Sohn eines armen englischen Musikanten. Sein Talent erregte die Aufmerksamkeit des Hofes und besonders die König Karls II., welcher ihn zu fertiger Ausbildung nach Paris schickte. Nach seiner Rückkehr fand er sofort Aufnahme in der königl. Kapelle und wurde nach Baltzar's (s. d.) Tode 1663 Director und dessen Nachfolger im Amte. Hofintrigue scheint ihn in die Ungnade des Königs gebracht zu haben, denn er verlor auf unerklärliche Weise diese Stellung und sah sich gezwungen, durch Unterricht- und Conzertgeben seine Lage zu sichern. Seine unter verschiedenen Benennungen, als Akademien, Musikschulen u. s. w., veranstalteten öffentlichen Aufführungen wurden sehr beliebt und gewinnbringend, und gaben ihm Anlass, auch sein productives Talent bekannt zu machen. Gedruckt scheint aber von seinen Compositionen Nichts zu sein, nicht einmal seine Oper »Circe«, welche in London die beifälligste Aufnahme gefunden hatte. B. starb am 3. Octbr. 1679 zu London. — Sein Sohn, ebenfalls John B. geheissen, soll den Vater als Violinvirtuose noch übertroffen haben und wird selbst über die gepriesensten italienischen Künstler

gestellt, welche sich damals in London hören liessen. Er setzte die Conzerte seines Vaters mit grossem Erfolge fort, wurde jedoch später vom König Wilhelm III. als Hofmusicus angestellt, in welcher Stellung er zugleich erster Violinist im Orchester des Drurylane-Theaters war. Er veröffentlichte übrigens zahlreiche Compositionen und veranstaltete 1691 gemeinschaftlich mit Gottlieb Finger eine Sammlung von Violinstücken, welche grossen Beifall fanden und damals sehr stark begehrt und gespielt wurden. Er starb im J. 1725 zu London und soll gleichfalls einen sehr talentvollen Sohn hinterlassen haben, welcher ein fertiger und hochgeschätzter Flötist in London war. Von demselben ist jedoch weder eine Arbeit, noch sonst eine weitere Nachricht auf uns gekommen.

Bank, Johann Karl Heinrich, Präfect des Domchors zu Magdeburg 1797 und seit 1806 Domorganist daselbst. Er hat sich auch als Liedercomponist bekannt gemacht. Sein Todesjahr war nicht zu ermitteln.

Banner, Richard, englischer Gelehrter und Doctor der Theologie. Von ihm eine Schrift: »*Music at Worcester*« (London, 1837).

Banneux, Jean, Musikmeister im Orchester der *Pantomime nationale* zu Paris um 1798. Er ist der Componist von Pantomimen und Balleten; am bekanntesten ist seine Musik zu »*La naissance de la Pantomime*« (Paris, 1798).

Bannieri, Antonio, einer der berühmtesten Castraten im Dienste Ludwig's XIV., wurde im J. 1643 zu Rom geboren und besass schon als Kind eine so angenehme, wohlklingende Stimme, dass sein Vater eine dargebotene günstige Gelegenheit benutzte und den kleinen Sohn an den französischen Hof brachte, wo der König so grossen Gefallen an B. fand, dass er die Sorge für die Ausbildung desselben übernahm und ihn mit Gunstbezeugungen überhäufte. Um sich dieser stets würdig zu erhalten, so heisst es ziemlich unwahrscheinlicher Weise, entschloss sich der junge B., ohne Jemanden in sein Vertrauen zu ziehen, zu jener schmerzhaften Operation, welche die Forterhaltung seiner Sopranstimme gewiss machte. Er blieb hierauf in der Kapelle des Königs und erreichte das von einem Castraten, die bekanntlich selten alt werden, wohl noch niemals erreichte Alter von 97 Jahren, indem er erst im J. 1740 zu Paris starb.

Bannus, Johann Albertus, nach Fétis richtiger Bannius geheissen, katholischer Priester zu Haarlem, war zugleich ein hervorragender Musikgelehrter aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, von dessen Werken man noch kennt und hochschätzt: »*Deliciae musicae veteris*« und die kleine Schrift »*Dissertatio epistolica de musicae natura, origine, progressu et denique studio bene instituendo etc.*« (Haarlem, 1636, 2. Aufl. 1637). Letztere findet sich öfters abgedruckt, so in »*Grotii et aliorum epistol.*« (Amsterdam, 1643) und in »*Vossii et aliorum dissertatt. de studiis bene instit.*« (Amsterdam, 1645 u. 1658).

Banti, Brigita, geborene Giorgi, eine zu Ausgang des vorigen Jahrhunderts berühmte Sängerin, welche zu ehrenvoller Auszeichnung die »Sängerin des Jahrhunderts« genannt wurde, war die Tochter eines armen Gondelfahrers und um 1756 zu Monticelli d'Ongina im Staate Parma geboren. Ihre sich schon in früher Jugend herrlich entwickelnde Stimme wurde dazu benutzt, die kleine Brigita als Strassensängerin auf den Erwerb zu schicken. Ein adliger Kunstfreund, welcher sie zufällig hörte und ihr Talent erkannte, liess sie auf eigene Kosten ausbilden und sandte sie hierauf nach Paris, wo sie in den *Concerts spirituels* grosses Aufsehen hervorrief. Sie wurde sofort von den Eigenthümern des Pantheon in London auf drei Winter vom J. 1778 an engagirt, nachdem dieselben sie noch bei den damaligen besten Lehrern, nämlich bei Sacchini, Piozzi und Abel, völlig hatten ausbilden lassen. Dennoch entsprach der Erfolg ihres Auftretens in London nicht den hohen Erwartungen der Eigenthümer, und da sie sich zudem hochmüthig und widerspenstig zeigte, so wurde der Contract vor Ablauf der drei Jahre gelöst. Sie bereiste nun Deutschland und Italien, wo sie im Gegensatz zu England ungeheure Triumphe feierte, namentlich in Wien, Venedig, Turin, Florenz u. s. w. in den Jahren 1780 bis 1785. In Wien hatte sie sich mit dem Tänzer Banti verheirathet und ging nun mit ihrem Gatten 1790 nach Rom, 1794 nach Neapel und 1796 abermals nach London, wo sie diesmal der Gegenstand der allgemeinsten Bewunderung und neun Saisons hindurch in der Italienischen Oper aufs Höchste gefeiert

wurde. Im J. 1804 kehrte sie in ihr Vaterland zurück, entsagte gänzlich der Bühne und starb am 18. Febr. 1806 zu Bologna.

Banus oder **Bannus**, ein gelehrter Doctor der Theologie und Philologie aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, von dem man ein in Italien veröffentlichtes lateinisches Werk, betitelt »*Alimenta musicae*«, besitzt.

Banwart, Jakob, ein gediegener Kirchencomponist des 17. Jahrhunderts, welcher aus Schweden gebürtig war und als Kapellmeister am Dom zu Constanz um das J. 1657 starb.

Banyak, Simeon, ungarischer Cymbalspieler, geboren in Ungarn, war der Schwiegervater des János Bihari und zu Szerdahely als Cymbalspieler ausgezeichnet. In seiner Jugend liess er sich in Wien vor dem kaiserl. Hofe hören, und sein Spiel gefiel der Kaiserin Maria Theresia so sehr, dass sie ein Glascymbal anfertigen liess und es ihm schenkte. B. starb im J. 1802. M-s.

Baptista, Francisco, ein Augustinermönch und Musikdirector seines Ordensklosters zu Cordova, daher auch Frater Francisco genannt. Er war um 1625 in der portugiesischen Stadt Alentejo geboren und soll einer der gründlichsten und gediegensten Kirchentonsetzer der Halbinsel gewesen sein. Werke von ihm befinden sich in der königl. Bibliothek zu Lissabon.

Baptista, Johann, ein deutscher Tonsetzer aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, wird als Componist des Chorals »Wenn wir in höchsten Nöthen« genannt. (Vgl. Ammerbach's Orgel- und Instrumenten-Tabulatur, Leipzig, 1571.)

Baptista, Siculus, ein Lautenvirtuose des 16. Jahrhunderts, von dessen Lebensumständen Nichts mehr bekannt ist. Unter dem ihn darstellenden alten Holzschnitt befindet sich die Bezeichnung »*Citharoedus incomparabilis*«.

Baptiste, Anet, berühmter Violinvirtuose und als solcher ein Schüler Corelli's, welcher um das J. 1700 nach Paris kam und dort angestaunt und hoch gefeiert wurde, zumal er der Erste gewesen sein soll, der es verstand, die Doppelgriffe anzuwenden. Er starb in Warschau als Conzertmeister des Königs von Polen.

Baptiste, Johann Albrecht Friedrich, wurde am 8. August 1700 zu Oettingen geboren und war der Sohn eines Hoftanzmeisters zu Darmstadt. Für die Kunst des Vaters bestimmt, liess er sich doch nicht abhalten, seiner leidenschaftlichen Vorliebe für die Musik nachzugehen und viele Nächte heimlich auf seine Vervollkommnung im Violinspiel zu verwenden. Behufs höherer Studien in der Tanzkunst 1718 nach Paris und 1720 nach Mailand geschickt, liess er nur um so ungestörter seine angestammte Neigung vorwalten und bildete sich zu einem vortrefflichen Geiger aus. Er durchreiste hierauf Italien und die meisten Länder Europas und erwarb sich in der Doppeleigenschaft eines ausgezeichneten Tänzers und eines eminenten Violinvirtuosen einen grossen Ruf, bis er sich im J. 1726 in Kassel bleibend niederliess, wo er die Anstellung als Hoftanzmeister erhielt. Als solcher fand er gleichwohl Musse, viele gute Violin- und Violoncellstücke, als Conzerte, Sonaten, Trios, Tänze u. s. w., zu componiren. Er starb um das J. 1764 in Kassel.

Baptistin, Jean, ein Musiker, welcher eigentlich Johann Struck hiess und von deutschen Eltern zu Florenz um 1690 geboren war. Er kam als Violoncellist nach Paris und wurde in das Orchester der dortigen Grossen Oper gezogen, wo bisher das Violoncell noch nicht etatsmässig figurirt hatte. B. und l'Abbé waren überhaupt die ersten Violoncellisten in der Opernkapelle. B. war beim König Ludwig XIV. sehr beliebt und empfing vielfache Beweise besonderer königlicher Huld, so u. A. eine ansehnliche jährliche Pension für die Dauer seines Aufenthaltes in Frankreich. Er starb am 9. Decbr. 1755 zu Paris und hat Opern und Balletmusiken componirt, ausserdem vier Bücher Cantaten herausgegeben.

Bar, altdeutsches Wort von dunkler Abstammung, einen Gesang bedeutend, nannten die Meistersinger ihre Gesänge. S. Meistersinger.

Baranius, Henriette Rahel, geborene Husen, geboren im J. 1768 zu Danzig, heirathete den Schauspieler Baranius und kam in Folge dessen 1786 als Sängerin und Schauspielerin an das Nationaltheater zu Berlin, dem sie, auch nach Trennung ihrer Ehe im J. 1788, bis 1797 als überaus beliebtes Mitglied angehörte. In dieser Zeit

hatte sie die Ehre, folgende Partien Mozart'scher Opern in Berlin als Sängerin zu schaffen: Blondchen in der »Entführung aus dem Serail« 1788, Susanne im »Figaro« 1790, Nanette in »*Così fan tutte*« 1792 und Papagena in der »Zauberflöte« 1794. Durch Cabale wurde sie 1797 von der Bühne verdrängt und liess sich darauf in Potsdam nieder, wo sie im Februar 1799 den bekannten königl. Kämmerer Rietz heirathete. Dem fünfzigjährigen Jubiläum der »Zauberflöte« an der Hofoper zu Berlin im J. 1844 wohnte sie als einzige noch lebende Solodarstellerin von der ersten Aufführung her mit bei und starb, neun Jahre darauf, am 5. Juni 1853 in Berlin. Sie soll eine schöne Stimme, ausdrucksvollen Vortrag und gewandtes Spiel besessen haben; jedoch rügte man, dass ihre Darstellungsmanier nicht natürlich und ihr Gesang ungeschult gewesen sei, was sie auch verhindert habe, aus dem zweiten Fach emporzukommen.

Barathe, Abbé, Organist an der Kirche zu Saint-Flour in Frankreich. Von ihm ein Buch, betitelt: »*Le culte religieux aux âges de la foi, ou l'influence du chant ecclésiastique dans la religion*« (Paris, 1847).

Baraviccini, berühmte Violinvirtuosin, s. Paraviccini.

Barbaja, Domenico, ein durch seine glücklichen und grossartigen Unternehmungen bekannt gewordener italienischer Operndirector (Impresario), welcher sich in seiner Thätigkeit in den Annalen der italienischen Bühnen zu Neapel und Wien einen Namen gemacht hat. In Bezug auf Geist beschränkt, zeichnete er sich durch speculirende kaufmännische Eigenschaften aus und hat seinen Namen mit dem Rossini's insofern verflochten, als er der Erste gewesen ist, welcher die Jugendwerke seines genialen Landsmannes auf das Theater brachte.

Barbant, Karl, ein aus Süddeutschland stammender Tonkünstler, welcher mit dem bayrischen Gesandten, Grafen Haslang, um 1755 von München aus mit nach London gekommen war und das Organistenamt in der Gesandtschaftskapelle versah. Seit 1760 erschienen von ihm in London Klaviersonaten, Sinfonien, Violintrios, Flötenduette, italienische Lieder u. s. w., welche ihn zu einem sehr geschätzten Componisten machten. Von seinen Orgel- und Kirchenwerken, deren er auch geschrieben haben soll, ist Nichts veröffentlicht worden.

Barbarini, Manfredo Luigi, geboren zu Correggio, blühte als Kirchentonsetzer und Musikgelehrter in der Mitte des 16. Jahrhunderts. Von ihm u. A. ein Buch, betitelt: »*Symphoniae, seu insigniores aliquot ac dulcisonae quinque vocum melodiae super D. Henrici Glareani panegyrico de Helvetiarum tredecim urbium laudibus*« (*Basileae,* 1558, *impensis Henrici Petri apud Hieron. Curionem*). Ferner eine Sammlung Motetten unter dem Titel: »*Cantiones sacrae quatuor vocum, quae vulgo Muteta vocantur, novae compositae*« (*Augustae Vindelicorum,* 1560, *ap. Phil. Uhlardum*). Andere seiner Schriften und Compositionen sind auch pseudonym unter dem Namen Lusti erschienen.

Barbarini, ein italienischer Castrat, und, nach dem Abgange Galeazzi's 1784 und 1785 Hofopernsänger in Kassel. Seine Eitelkeit und sein Selbstbewusstsein waren unerträglich, seine Leistungen dagegen mittelmässig, sodass man ihn gern entliess, als er im J. 1786 einem Rufe an die Oper zu Kopenhagen folgte.

Barbarino, Bartolomeo, genannt *il Pesarino*, geboren zu Ende des 16. Jahrhunderts zu Fabiano in der päpstlichen Mark Ancona, zeichnete sich besonders als Componist von Madrigalen aus, deren mehrere in Venedig 1609 und 1617 gedruckt erschienen sind.

Barbaro, Daniele, geboren am 18. Febr. 1513, Patriarch von Aquileja, starb zu Venedig 1574. Nach Jöcher hat er ein »*Commentarium in Vitruvium*« geschrieben, also im 13. Capitel jenes Buches auch die Wasserorgel behandelt, was allerdings noch nicht für seine musikalische Gelehrsamkeit ausreichendes Zeugniss ablegen würde. Dagegen soll ein Daniele B. nach Martini's Angabe einen »*Trattato della musica*« geschrieben haben. Letzterer B. würde jedoch nur ein Namensverwandter und Zeitgenosse des Ersteren sein, da angegeben wird, dass derselbe schon 1569 im 41. Lebensjahre gestorben ist.

Barbe, Antoine, auch Barbé geschrieben, ein belgischer Tonkünstler und Kapellmeister zu Antwerpen im J. 1527, dessen Todestag der 2. Decbr. 1564 ist.

Man kennt von ihm: »*Quatuor vocum musicae modulationes numero XXVI ex optimis auctoribus diligenter salutae prorsus novae, atque typis hactenus non excusae*« (*Antverpiae*, 1542, *ap. Guill. Vissenaeum*), ferner zwei Motetten, so wie ein Chanson, letzterer enthalten in der Sammlung *XXXIV chansons nouvelles* (*Anvers*, 1544, *Tylman Susato*). — Sein Sohn, gleichfalls Antoine B. geheissen, starb am 10. Febr. 1604 und gilt für den Zusammensteller einer Art von Tanzalbum, betitelt: »*Petit trésor des danses et branles à quatre et cinq parties des meilleurs auteurs, propres à jouer sur tous instrumens*« (*Louvain*, 1573, *Pierre Phalèse, libraire juré*). — Ein anderer Sohn des Erstgenannten und Bruder des Vorhergehenden, welcher gleichfalls Antoine B. hiess, war vielleicht der tüchtigste Musiker der Familie. Er war Organist an der Kirche Saint Jacques zu Antwerpen, ein Amt, welches er 33 Jahre hindurch ehrenvoll verwaltete. Er starb am 15. März 1626. Er, obwohl irrthümlicher Weise Barbet geschrieben, ist der Verfasser des Buches »*Exemplaire des douze tons de la musique et de leur nature*« (*Anvers*, 1599).

Barbella, Emanuele, berühmter Violinist und Componist für sein Instrument, wurde im J. 1704 zu Neapel geboren und erhielt bei seinem Vater den ersten Unterricht auf der Violine, den er bei Pasqualino Bini, dem gefeierten Schüler Tartini's, mit grösstem Erfolge fortsetzte. Sein Lehrer in der Composition war Leo. Seine Werke, meist aus Violincompositionen bestehend, sind eben so reich an Melodie, wie gründlich in der Harmonie und gut gearbeitet; namentlich sollen sechs Violin- und Violoncellduos Op. 4, welche um 1760 Aufsehen erregten und grosse Verbreitung fanden, sich in jeder Beziehung auszeichnen. Burney theilt im dritten Bande seiner Geschichte eine Composition B.'s mit. B. selbst starb im J. 1773 in seiner Vaterstadt Neapel.

Barbella, Giorgio, eben so berühmt als Tonkünstler und Sänger, wie als Maler, ist im J. 1478 zu Castelfranco geboren und 1511 gestorben.

Barbereau, Mathurin Auguste Balthasar, geboren 14. Novbr. 1799 zu Paris, wurde seines hervortretenden, grossen Talentes wegen schon 1810 in das dortige Conservatoire aufgenommen und studirte daselbst namentlich eifrig die Composition bei Reicha. Er verharrte so lange in dem Institute, bis er endlich, im J. 1824, den grossen Compositionspreis (Römerpreis) errang, der ihn in den Stand setzte, mehrere Jahre in Italien und Deutschland als Stipendiat der Regierung zu verbringen. Nach seiner Rückkehr wurde er Orchesterdirector, zuerst am *Théâtre des Nouveautés*, später am *Théâtre français*. Da aber diese Stellungen seinem Ehrgeize nicht entsprachen, so legte er den Dirigentenstab ganz nieder, um ausschliesslich Unterricht, namentlich in der Composition, zu ertheilen. Er hat einige Ouvertüren und Schauspielmusiken componirt und aufgeführt und veröffentlichte ein »*Traité théorique et pratique de la composition musicale etc. vol. I*« (Paris, 1845), so wie »*Etudes sur l'origine du système musical*« (Paris, 1852).

Barberiis, Melchiore **de**, ein italienischer katholischer Priester zu Padua, welcher um 1546 als Lautenspieler einen grossen und weit verbreiteten Ruf hatte.

Barberinus, Cardinal, nachheriger Papst Urban VIII., geboren am 5. April 1568, gestorben am 20. Juli 1644 zu Rom. Von ihm eine »*Psalmodia divina*«, welche die gründliche musikalische Bildung dieses Oberhauptes der Kirche bekundet.

Barbet oder **Barbud**, ein persisches Wort, von welchem wir nicht genau wissen, ob es ein Instrument oder, wie Viele glauben, nur ein besonderes Tonstück bezeichnet. Am wahrscheinlichsten ist es wohl, dass es ursprünglich der Name eines bestimmten, im Laufe der Zeit ausser Gebrauch gekommenen Saiteninstrumentes war und auch zugleich für bestimmte Musikstücke eintrat, zu deren Vortrag sich jenes Instrument besonders eignete. Es wäre möglich, dass man in dem heutigen Persien noch Spuren einer Barbetmusik vorfände; leider haben die europäischen Reisenden es nicht der Mühe werth erachtet, von den freilich sehr verkümmerten Sang- und Klangfreuden der Perser so weit eine nähere Kenntniss zu nehmen, dass man aus ihren Angaben mit Sicherheit darauf schliessen könnte, was die orientalischen Musiker unter Barbet oder Barbud verstehen. Im Alterthume dagegen wird das B. unter den Persern

wohl sehr verbreitet gewesen sein und zugleich als das Mutterinstrument des in Griechenland sehr beliebten Barbitos (s. d.) gegolten haben. L. Arends.

Barbetti, Giulio Cesare, ein berühmter italienischer Lautenspieler und Componist von Lautenstücken. Man besitzt noch von ihm: »*Tabulae musicae testudinariae hexachordae et heptachordae*« (Padua, 1582).

Barbianus, Marcellus Vestrius, ein italienischer Musiker aus der Wende des 16. und 17. Jahrhunderts, Freund und Schüler des berühmten Madrigalencomponisten Lucas Marentius.

Barbici, ein französischer Tonsetzer italienischer Abstammung, der um 1769 zu Paris lebte und Violinquartette veröffentlichte.

Barbier, Mad., verehelichte Walbonne, eine sehr vortheilhaft bekannte französische Sängerin und beliebtes Mitglied der Grossen Oper zu Paris. Ihren Ruf begründete sie im J. 1800 bei Gelegenheit der ersten Aufführung von Haydn's »Schöpfung« in Paris, in welchem Oratorium sie die Sopran-Solopartie meisterhaft durchführte. Seit etwa 1816 verschwindet sie aus den Annalen der Grossen Oper und hat sich damals wahrscheinlich in das Privatleben zurückgezogen.

Barbiere, ein italienischer dramatischer Componist zu Anfang des 19. Jahrhunderts, von dessen Werken das Oratorium »*La pazienza di Tobia*« am meisten bekannt geworden ist.

Barbieri, ein spanischer Tonkünstler der Gegenwart, welcher seine musikalischen Studien in Italien gemacht hat. Mit mehreren gleichgesinnten Componisten, dramatischen Schriftstellern und Sängern gründete er um 1850 zu Madrid eine Verbindung, um eine stehende nationale Opernbühne in's Leben zu rufen. Dieselbe begann auch unter glücklichen Anzeichen ihre Thätigkeit im Circustheater zu Madrid, hat aber die Concurrenz mit der Italienischen Oper nicht lange aushalten können. B. selbst schrieb für jenes Theater und liess auch mit Erfolg aufführen: »*Jugar con fulgo*« (1851), »*La Hechicera*«, »*La espadade Bernardo*« und »*El marques de Caravaca*«.

Barbieri, Antonio **la,** ein berühmter italienischer Sänger, welcher in dem Jahrzehnt von 1720 bis 1730 blühte.

Barbieri, Carlo Emanuele **di,** ein sehr geschickter und erfahrener Dirigent und Componist von italienischen und deutschen Opern, wurde im J. 1822 zu Genua geboren und machte seine musikalischen Studien, namentlich unter Mercadante's Leitung, zu Neapel, worauf er in der Eigenschaft eines Kapellmeisters an mehreren Opernbühnen Italiens fungirte. In derselben Würde kam er 1845 an die kaiserl. Italienische Oper des Kärnthnerthor-Theaters in Wien, bis er 1847 beim königsstädtischen Theater in Berlin in gleicher Function angestellt wurde. Als die Italienische Oper in Berlin einging, nahm er einen Ruf als Kapellmeister des Stadttheaters in Hamburg an und verblieb in dieser Stellung von 1851 bis 1853, worauf er mit einer italienischen Operngesellschaft nach Rio Janeiro ging. Seit 1856, wo er wieder aus Amerika zurückgekehrt war, lebte er, zumeist privatisirend und mit Unterrichtgeben beschäftigt, in Wien, bis er im J. 1862 wieder eine dauernde Kapellmeisterstelle am Nationaltheater in Pesth annahm, welche er bis zu seinem Tode im J. 1868 inne hatte. B. besass kein grosses selbstschöpferisches, aber ein sehr geschmeidiges Talent, welches aus allen Stylen und Schulen gelernt und geschickt sich angeeignet hatte. Sein langer Aufenthalt und seine Thätigkeit in Deutschland hatten ihn zum Verehrer der deutschen Musik gemacht; er selbst vermochte aber in seinen eigenen Werken den Italiener niemals zu verleugnen. Was sich durch Belesenheit und Routine erlernen lässt, das findet sich in ihnen, namentlich eine gute Anlage des Ganzen und der einzelnen Theile, eine durchdachte Stimmenbehandlung im Ensemble und Chor und eine gewandte und effectvolle Instrumentation. Von seinen Opern sind zu nennen: »*Christofero Colombo*« (1843), »Nisida, die Perle von Procida« (1851), »Carlo und Carlin« (1859) und »Perdita, ein Wintermärchen« (1866). Namentlich hat letztere bei ihren Aufführungen an mehreren deutschen Opernbühnen, wie Krakau, Prag, Leipzig, Weimar, Magdeburg, Königsberg (1870 auch in Berlin) u. s. w. Erfolg gehabt. B. hat ausserdem noch Messen geschrieben und Klavierstücke, so wie deutsche und italienische Gesänge und Lieder veröffentlicht.

Barbieri, Gaetano, italienischer Schriftsteller, gab von 1828 bis 1832 eine Bühnenzeitung, betitelt »*I Teatri*«, heraus, in welcher auch allgemeine musikalische Angelegenheiten zur Besprechung kamen. Auch verdankt man ihm eine Biographie der berühmten Sängerin Malibran mit Porträt, welche unter dem Titel »*Notizie biografiche di M. F. Malibran*« (*Milano,* 1836, *F. Stella e figli*) im Druck erschien.

Barbieri, Giovanni Angelo, ein kunstgebildeter italienischer Sänger und, wie es allgemein heisst, auch Componist. Er blühte in ersterer Eigenschaft um 1650 am Hofe des Prinzen von Gonzaga. Ob das 1794 beim Brande des Musikarchivs in Kopenhagen mit vernichtete Oratorium »*Gionato, figlio di Saule*« wirklich ihn und nicht vielmehr einen seiner Namensverwandten und Zeitgenossen zum Componisten hat, muss dahingestellt bleiben.

Barbieri, Lucio, Organist an der Kirche San Petronio zu Bologna gegen Ende des 16. und zu Anfange des 17. Jahrhunderts. Von ihm erschienen im Druck: »*Motetti a* 5, 6, 7, 8 *voci coll' organo*« (*Venezia,* 1620, *Aless. Vincenti*). Ein Band, welcher Motetten zu sechs und Psalme zu acht Stimmen, Compositionen B.'s im Manuscript, enthielt, befand sich im Besitz des Abbate Santini zu Rom.

Barbieri, Luigi, Graf von, ist in der musikalischen Welt durch ein grösseres Werk, betitelt: »*Nuova scoperta e dichiarazione della vera corrispondenza ed analogia del colorito co' suoni chiamati vocali, e del chiaroscuro co' tuoni musici; con l'espressione de' caratteri di vari linguaggio*« (*Vicenza,* 1780) bekannt geworden.

Barbierolli, Lorenzo, geboren zu Rovigo im J. 1813 und Schüler des Conservatoriums zu Mailand. In seiner Vaterstadt führte er im J. 1836 seine Oper »*I Trojani in Laurento*« mit so grossem Erfolge auf, dass sie auch in der Stagione von 1837 wieder aufgenommen werden musste und hierauf sogar im Fenice-Theater zu Venedig erschien.

Barbilleen oder **Barbilleische Spiele** waren öffentliche nationale Feste der Griechen zu Ephesus, bei denen dem musikalischen Wettstreite eine Hauptstelle eingeräumt war (s. Ephesien). Die Benennung B. kommt übrigens erst unter der Regierung des römischen Kaisers Vespasian vor, während die Ephesien oder Artemisien uralten Ursprunges sind.

Barbion, Eustachius, ein hervorragender Contrapunktist aus der Reformationszeit, welcher in Hermann Fink's »*Practica musica*« (Wittenberg, 1556) als solcher eine ehrenvolle Erwähnung findet.

Barbireau, Jacques, ein sehr bedeutender und hochgeachteter niederländischer Tonkünstler, welcher im J. 1448 und der ferneren Zeit bis an sein Ende Musikmeister und Lehrer der Chorknaben an der Kirche Notredame zu Antwerpen war. Er starb am 8. August 1491. B. stand mit Rudolph Agricola in Briefwechsel, wird von seinem Landsmann und Zeitgenossen Joh. Tinctor namentlich aufgeführt und galt überhaupt in seiner Zeit als musikalische Autorität ersten Ranges. B.'s Name findet sich vielfach verändert und verstümmelt, so in Barbereau, Barbiriau, Barbarieu, ja selbst in Barbacola, worüber selbst Kiesewetter nicht in's Klare gelangen konnte. Die kaiserl. Bibliothek in Wien besitzt mehrere Werke B.'s in Manuscript, z. B. eine fünfstimmige Messe: »*Virgo parens Christi*«, eine vierstimmige Messe »*Faulx perverse*«, ein vierstimmiges Kyrie u. s. w.

Barbitos oder **Barbiton,** ein altgriechisches Saiteninstrument, über dessen Ursprung und Einrichtung die alten Schriftsteller sehr verschiedene Angaben machen. Nach einer Mittheilung Pindar's (*Athenaeus XIV,* 37) hatte der Lesbier Terpander (um 650 v. Chr.) den B. als ein um eine Octave tiefer als die lyraartige Pektis (s. d.) tönendes Instrument bei den Gastmählern der Lydier kennen gelernt. Von diesem berühmten Musiker in Griechenland eingeführt, wurde der B. von Alkaeus und Sappho zur Begleitung ihrer Gesänge benutzt, gelangte jedoch erst durch den jonischen Sänger Anakreon, der (etwa 530 v. Chr.) am Hofe des Tyrannen Polykrates zu Samos und später in Athen und Abdera lebte, zu einer allgemeineren Verbreitung unter den Griechen, wesshalb Anakreon nicht allein als φιλοβάρβιτος, sondern von Einigen sogar auch als Erfinder des B. bezeichnet wird (*Ath. XIII,* 74 u. *IV,* 77). Wie nach Pindar's Worten bei Athenaeus, so ist u. A. auch nach einer Angabe Strabo's (X, 3, 17)

und zwar in Bezug auf den Namen dieses Instrumentes zu schliessen, dass der B. von den Griechen selbst zumeist als ein ausländisches Instrument betrachtet wurde; wenigstens ist die Ableitung des Namens von βαρύμιτον als einem »tiefsaitigen« Instrument in so weit keine zuverlässige, als diese Bezeichnung dem B. nachträglich beigelegt sein konnte. Auch wurde er βάρμος (*Ath. XIV,* 38) genannt; unterscheidet indessen Euphorion (*ib. IV,* 80) neben dem B. noch ein βάρωμος, so lässt sich das letztere Instrument wohl nur als eine geringe Abart des ersteren auffassen, da wir es sonst nirgend angeführt finden. Wahrscheinlich ist es, dass das persische Barbet (s. d.) mit ihm verwandt war. Wie ferner auch dieses Instrument besaitet gewesen sein mag, es wäre nach der Angabe eines Anaxilas (*Ath. IV,* 81) wohl nicht anzunehmen, dass der griechische B. jemals nur drei Saiten gehabt habe, da ihn nicht allein der alexandrinische Dichter Theokrit (im 3. Jahrh. v. Chr.) als vielsaitiges Instrument bezeichnet, sondern auch Plutarch, der mit der älteren griechischen Musik sehr vertraut war, zu denjenigen Saiteninstrumenten zählt, welche Plato wegen ihrer vielen Saiten aus seiner Republik verbannt wissen wollte (vergl. *Plutarch. de monarchia* 4, *p.* 827). Nach diesen Angaben würde der B. möglicherweise auch als eine Abart der assyrischen Pandura (s. d.) zu betrachten sein, nur dass seine Vielsaitigkeit ein Spiel mit dem Plektrum, wie wir dieses aus dem Anakreontischen Gedichte (59) ersehen, immerhin zulassen konnte. Nach Dionysius aus Halikarnassus (*antiq. Rom. VII,* 72) war der B. eine siebensaitige, aus Elfenbein gearbeitete grössere Lyra; nach Pollux (*IV,* 8, 59) stand er der Kithara und der Lyra am nächsten. Am häufigsten wurde dieses Instrument zur Begleitung der bei den griechischen Gastmählern üblichen Rundgesänge (Skolien) gebraucht, und lässt sich hieraus auch folgern, dass es bei den Bacchusfesten eine nicht minder hervorragende Bedeutung hatte. Ob indessen die auf solche Feste bezüglichen bildlichen Darstellungen uns unter deren Instrumenten einen B. in seiner eigentlichen Form und Besaitung erkennen lassen, ist bis jetzt noch nicht entschieden worden. Am allerwenigsten können die alten Abbildungen für die Beschaffenheit und Einrichtung dieses oder jenes Instrumentes in dem Fall eintreten, wo es noch sehr zweifelhaft ist, ob es hier den Künstlern um eine genaue Darstellung der zu ihrer oder einer früheren Zeit üblichen Tonwerkzeuge überhaupt, oder vielmehr um einen einfachen symbolischen Ausdruck zu thun war. In dieser Beziehung ist von unseren älteren Musikhistorikern nicht allein die dreisaitige Lyra des Hermes, sondern auch der Lesbische Barbitos missverstanden worden. Der letztere soll nach der Interpretation einer Horazischen Ode (*carm. I,* 1) sogar eine »dem Arion zugeeignete, von Terpander erfundene dreisaitige Lesbische Leyer« gewesen sein (vgl. A. Gathy's »Musikalisches Conversationslexikon«. Hamburg, 1840), obgleich Horaz in dem betreffenden Gedichte, kurz gefasst, nichts Anderes sagt, als: »Ich werde dichten — wenn Euterpe nicht ihre Flöte zurückhält, und Polyhymnia sich nicht weigert, den Lesbischen Barbitos zu stimmen, ... *si neque tibias Euterpe cohibet, nec Polyhymnia Lesboum refugit tendere barbiton*«. — Lesbisch wird hier aber der B. wohl nur mit Bezug auf die Lesbier Alkaeus und Sappho genannt, welche sich der Dichter als Vorbilder gewählt hatte.

L. Arends.

Barbosa, Arius, Professor der Rhetorik an der spanischen Universität Salamanca zu Beginn des 16. Jahrhunderts. In seinem grossen Werke »*Epometria*« behandelt er auch die Klanggeschlechter.

Barbud, identisch mit Barbet (s. d.).

Barca, Alessandro, geboren 26. Novbr. 1741, war Geistlicher und Professor des Natur- und socialen Rechtes an der Universität Padua. Auch als trefflicher musikalischer Theoretiker hat er sich erwiesen, indem er in mehreren seiner Schriften das System des Francesco Antonio Valotti (s. d.) erklärte. B. starb am 13. Juni 1814 zu Padua.

Barca, Francisco, ein portugiesischer Ordensgeistlicher und Kirchencomponist, geboren zu Evora, wurde 1625 Mönch des Klosters zu Palmella, sodann Musikdirector desselben und endlich 1640 Kapellmeister an der Kirche aller Heiligen in Palmella, in welcher Würde er auch gestorben ist. Von seinen zahlreichen Kirchen-

werken ist Nichts durch den Druck veröffentlicht worden, jedoch sollen sich viele seiner Manuscripte in der königl. Bibliothek zu Lissabon befinden.

Barcarole, auch Barcarolle (aus d. Ital.), Gondel- oder Schifferlied, nennt man die ein- und zweistimmigen Gesänge einestheils der neapolitanischen, dann auch der venetianischen Barken- (*barcaruoli* oder *barcajuoli*, daher der Name) oder Gondelführer, welche sie beim Rudern ihres Fahrzeuges und auf den Lagunen singen. Dem Temperamente des Volkes entsprechend bewegen sich diese Gesänge meist im Mollgeschlecht und in der $^6/_8$-Tactart und sind von eigenthümlicher, sanfter und einfacher Melodie, besitzen also alle Eigenschaften, um sie, da sie meist Abends erklingen, in eine glückliche Uebereinstimmung mit Zeit, Ort und dem Gewerbe der Sänger zu setzen. Der Reiz und die Schönheit der B. beruht übrigens mehr auf traditioneller Ueberlieferung dessen, was einst war. Denn gegenwärtig sind die venetianischen Gondelfahrer, denen einst bereits Rousseau viel Gesang und einen angenehmen Accent nachrühmte, ein mürrisches Geschlecht, welches, wenn es singt, selten noch Selbsterfundenes hören lässt. Die Benennung B. oder venetianisches Gondellied ist übrigens auch in die Kunstmusik übergegangen und bezeichnet in derselben Gesänge sowohl als Instrumentalstücke, welche sich in der eigenthümlichen Manier jener Schifferlieder bewegen. Auf diesem Gebiete sind berühmt geworden die Barcarolen aus den Opern »Othello«, »Zampa«, »Stumme von Portici« und »Fra Diavolo« und ganz besonders diejenigen Mendelssohn's in seinen Liedern ohne Worte für Pianoforte, welche an und für sich wieder der Typus einer Unzahl von Nachahmungen wurden, von denen jedoch nur sehr wenige das eigenthümliche, dem Volksleben so trefflich abgelauschte Colorit und den melodischen Zauber des Originals ebenfalls trafen.

Bardäle, gleicher Abstammung wie Barde (s. d.) und abgeleitet vom alten Stammwort Bar (s. d.) in seiner Bedeutung von Schall, Klang, Lied, ward von Klopstock als altdeutscher Name der Lerche gebraucht.

Bardella, Antonio Neri, genannt il B., ein italienischer Tonkünstler am toscanischen Hofe aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, dem von Arteaga, und zwar nicht ohne Wahrscheinlichkeit, die Erfindung der Theorbe zugeschrieben wird, welche anfänglich *Chitarone* (grosse Guitarre) genannt wurde. B. galt zugleich als Virtuose dieses Instrumentes.

Barden (irisch: *bard*, kymrisch: *bardh*). Wie falsch im logischen Sinne die Erklärung eines Begriffes *a contrario*, d. h. aus dem, was er nicht ist, sein mag, so lässt sich doch die Definition des Wortes B. kaum in anderer Weise geben. Dasselbe ist gerade in Deutschland so lange in völlig verdrehter und missverstandener Weise gebraucht oder vielmehr missbraucht worden, dass es in der That vor Allem noththut, den Begriff von diesen unrichtigen Deutungen zu reinigen. B. ist also nicht die Bezeichnung einer bestimmten Sängerkaste oder überhaupt der Sänger bei unseren deutschen Vorvätern; diesen war im Gegentheil das Wort B. völlig fremd. Der Grund für den angegebenen Irrthum beruht lediglich auf einer missverstandenen Stelle in Tacitus' »Germania«, wo der grosse römische Historiker mittheilt (*Germania, cap.* 3), dass die alten Deutschen vor der Schlacht ein weithin schallendes Geschrei und Getöse, den *barritus*, erhoben hätten. Für *barritus* hatte man zunächst *barditus* gelesen und alsdann aus dem Schlachtgeschrei einen von den B. gesungenen Kampfgesang gemacht. Jeder mit der Geschichte unserer deutschen Nationalliteratur Vertraute weiss, welchen Unfug Klopstock und seine Schule, durch Macpherson's »Ossian« zur Nacheiferung entflammt, mit sentimental deutschthümelnder Bardenpoesie getrieben. Die Zeit und ein geläuterter Geschmack sind über Klopstock's »Hermannsschlacht«, Kretschmann's »Ringulf« und Sined's (wie der umgebardete *nom de guerre* des Jesuiten Denis lautete) Lieder längst zur Tagesordnung übergegangen; gründlichere Studien unserer Vorzeit haben herausgestellt, dass die alten Deutschen die B. weder dem Namen, noch der Sache nach auch nur gekannt haben. Die Institution der B. als einer bestimmten, politisch abgegrenzten und bevorrechteten Sängerkaste ist vielmehr nur bei den Völkern keltischer Abstammung in Frankreich und England zu suchen. In Gallien zur Zeit Cäsars waren die B. eine Unterabtheilung der Druiden und wurden wie diese in eigenen Schulen sorgfältig unterrichtet. Ihre Erziehung dauerte zwanzig Jahre und

bestand hauptsächlich in der Erlernung heiliger alter Gesänge, welche nicht aufgeschrieben, sondern in lebendigem Gedächtniss von Generation zu Generation durch Jahrhunderte überliefert wurden. Natürlich mussten diese Sänger als Quellen altnationaler Grösse und Macht und als Stützen der nationalen Unabhängigkeit gegen römische Eindringlinge den Befehlshabern der Legionen als die gefährlichsten Feinde erscheinen, und es gelang den Statthaltern während der Zeit der römischen Gewaltherrschaft in Gallien und den unterworfenen Theilen Englands, die alten Sänger bis auf die letzte Spur zu vertilgen. Anders in den von römischer Herrschaft und Cultur weniger berührten Theilen Grossbritanniens, wie in Irland, Wales und den schottischen Hochlanden. Hier erhielt sich das Bardenthum in ungeschwächter Kraft und Naturwüchsigkeit. Wir haben aus dem J. 940 von dem Fürsten Howel Dha ein Gesetz, welches die Verhältnisse der Bardenkaste bis in die kleinsten Details regelt und uns so einen interessanten Einblick in die literar- und culturhistorischen Verhältnisse jener Zeit gewährt. Jeder Klamhof hatte einen Hofbarden, dessen Amt erblich war. Man setzte also voraus, dass dichterischer Genius zugleich mit der Charge des Hofpoeten sich durch Erbrecht regeln und übertragen lasse. Dieser Hofdichter, der *bardd teulu* genannt, nahm in der Rangliste den achten Platz ein, hatte sein Haus und sein Land frei und bekam ausserdem vom Fürsten ein Pferd und einen wollenen Rock, während die Fürstin ihre Kunstgönnerschaft durch ein linnenes Gewand zu documentiren pflegte. An Festtagen des Jahres hatte der Barde beim Gastmahl nächst dem Ceremonienmeister zu sitzen und die hohe Gesellschaft durch seinen Gesang zu unterhalten. Von der geachteten Stellung der B. geben noch folgende Strafbestimmungen besonders Zeugniss. Wenn ein Hofdichter sich so weit vergass, einen gemeinen, d. h. unadligen Mann um eine Gunst zu ersuchen, musste er solches dadurch büssen, dass er bis zur völligen Ermattung sang; hatte er eine Bitte an einen Edelmann gerichtet, so kam er mit der Composition dreier Lieder davon. Wenn ein Angriff auf die geheiligte Person des Dichters ausgeführt wurde, so hatte der Beleidiger eine Busse von 6 Kühen und 120 Pence an Geld zu entrichten, die Strafe im Todesfall des Angegriffenen war auf 120 Kühe festgesetzt. Ein schwerer Schlag traf dieses nationale und als solches heidnisch gesinnte Sängerthum, als der Fürst Gryffyth Conan von Wales im J. 1078 ein Gesetz gegen die Ausschreitungen der B. erliess. Auch dieses Document ist für die Stellung der gleichzeitigen wälschen Dichter von grossem Interesse. Sie waren in drei Haupt- und verschiedene Unterclassen eingetheilt. Von besonderer Wichtigkeit waren auch die unter dem Namen *eistedfods* lange Zeit hindurch in den Städten Caerwys, Aberfraw und Mathraval jährlich gefeierten Sängerfeste. Nach der Eroberung von Wales durch König Eduard I. von England (1284) erhielt das Bardenthum einen neuen Streich. Eine kgl. Commission wurde als Censurbehörde bei den *eistedfods* eingesetzt, welche jede Erregung des nationalen Unwillens gegen die Eroberer in den Gesängen der Dichter streng zu unterdrücken und zu ahnden hatte. Diese *eistedfods* dauerten dessenungeachtet noch lange Zeit hindurch fort und das letzte fand erst unter der Königin Elisabeth im J. 1569 zu Caerwys statt. In neuerer Zeit haben patriotische Gesellschaften die altnationale Poesie und mit ihr diese Sängerfeste wiederzubeleben versucht (vergl. Walter »Das alte Wales«, Bonn, 1859). Ueber die musikalische Kunst der B. fehlen alle näheren Nachrichten. Ihr Instrument zur Begleitung der Lieder war die Harfe von neun Saiten und die ältere, nur mit drei Saiten bespannte *crott*. In der Instrumentalmusik werden besonders die irischen B. als Meister gerühmt. Dr. F. Hüffer.

Bardenharfe ist der Ausdruck, welchen man als Namen für ein Saiteninstrument gebraucht, das von den Barden (s. d.) zur Leitung ihrer Gesänge angewandt worden sein soll. Ueber die Form, Grösse, wie die Saitenzahl dieses Instrumentes ist bis heute nichts Bestimmtes bekannt; nur lässt sich mit Gewissheit annehmen, dass das Saitenmaterial zu diesen Instrumenten Metall war (s. Keltische Musik). Die moderne Harfe unterscheidet sich von der sogenannten antiken, die wir in Aegypten und Assyrien in so vollendeter Form im grauen Alterthum als eines der Hauptinstrumente jener Völker vorfinden (s. Aegyptische und Assyrische Musik) in ihrem Baue durch Anwendung des sogenannten Vorderholzes, welches an

keiner der an den antiken Culturstätten Asiens und Afrikas gebräuchlichen Harfen bemerkt wird; auch hat bis heute die Geschichte keinen Anhalt gegeben, nach dem nur zu vermuthen wäre, dass im Abendlande das Vorderholz in einer früheren Zeit wahrscheinlich bei der Harfe eingeführt sei, sie berichtet vielmehr in den ersten die Harfenform genauer beachtenden Urkunden von dem Schonvorhandensein desselben bei den abendländischen Harfen. Hiernach würde nur anzunehmen sein, dass die sogenannte B. auch schon in ihrem Baue sich durch Anwendung des Vorderholzes von den sonst bekannten antiken Harfen in frühester Zeit unterschieden habe, was auch leicht aus der Nothwendigkeit, einem rauheren Klima Widerstand zu leisten und desshalb eine grössere Dauerhaftigkeit derselben zu erstreben, erklärbar wäre. Es lässt sich aber auch noch eine andere Erklärung für das Vorhandensein des Vorderholzes bei den abendländischen Harfen annehmen, die für das Vorhandensein desselben auch bei der sogenannten B. spräche, nämlich, dass die Kelten bei ihrer letzten Ergiessung aus der asiatischen Heimath über die Fluren Europas in sich einen Stamm der Gelehrtesten des Urstammes mitführten, der auch mit der dem Urstamme bekannten Musikwissenschaft innigst vertraut war. Angenommen nun, dass die Weisen der Kelten auf den beschwerlichen Wanderungen durch die damals wahrscheinlich sehr unwirthlichen Fluren Europas zur praktischen Unterstützung ihrer Gesänge ein Instrument cultivirten, welches dem dreiseitigen, mit vier Saiten bezogenen auf assyrischen Bildwerken dargestellten Instrumente ähnlich war, das nach verschiedenen Interpreten die Urform der phönizischen Sebaka oder der sogenannten Sambuke der Griechen und Römer ist, und diese kleinere Instrumentform später, als die Kelten, durch das atlantische Meer in der Weiterwanderung behindert, in grösseren Schaaren an dem Gestade dieses Meeres sich sammelten und sesshaft wurden, von deren Weisen in grösserer Ausdehnung gefertigt wurde: so ergab diese Vergrösserung von selbst die Urform der abendländischen Harfe. Für diese Entwickelung der Urform unserer Harfe und der wahrscheinlichen Gestalt der sogenannten B. spricht auch noch die Eigenheit, dass in dieser grösseren gleichen Fertigung des ursprünglichen harfenartigen Instrumentes die Barden vielleicht einestheils noch den Vorzug entdeckten, durch die Saiten dieses Instrumentes nicht die wiederzugebenden Töne um eine Octave höher, sondern in dem durch die Stimme zu bildenden Klange zu vernehmen, und sich ihnen anderentheils an demselben der praktische Vortheil noch bemerkbar machte, dass die Spannung der Saiten auf diesem Instrumente der Dauerhaftigkeit desselben sehr förderlich war. 2.

Bardesanes oder **Bardesane,** geboren in Mesopotamien vor 156 n. Chr.; sein eigentlicher Name ist Ebn Disann. Er verfasste für den Gebrauch der syrischen Kirche gegen 150 Hymnen und setzte sie zugleich in Musik. Vgl. Aug. Hahn, »*Bardesanes Gnosticus Syrorum primus hymnologus*« (Leipzig, 1819).

Bardi, Giovanni, Graf von Vernio, ein mit Recht berühmter Kunstfreund und Kunstkenner, zudem tüchtiger Mathematiker und bewandert in der altclassischen Literatur. Er lebte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu Florenz und wirkte durch Lehre und Beispiel für die Erneuerung des antiken musikalischen Dramas auf der italienischen Bühne, wodurch er der Oper den Weg bereitete. Er wurde später *Maëstro di camera* und Liebling des Papstes Clemens VIII. zu Rom, wo er seine musikalisch-dichterischen Bestrebungen eifrigst fortsetzte. Er soll übrigens nicht blos zahlreiche Werke componirt, sondern nach Doni (*operum omnium tom. II, p.* 233, Florenz, 1763) auch mehrere musikalische Abhandlungen geschrieben haben. Von seinen scenischen, schon ziemlich opernmässig angelegten Stücken seien als die hervorragendsten genannt: »*L'amico fido*« (von Alessandro Striggio und Christoforo Malvezzi in Musik gesetzt) und »*Il combattimento d'Apolline col serpente*« (componirt vom Sänger Caccini). — Auch B.'s drei Söhne, Pietro, Hieronimo und Girolamo, zeichneten sich als enthusiastische Kunstfreunde aus, namentlich Girolamo B., welcher am 7. März 1603 zu Rapallo im Genuesischen geboren und sowohl Doctor der Theologie, als auch der Medizin war. In letzterer Eigenschaft schrieb er u. a. das auf Musik bezügliche Werk: »*Musica medicomagica, mirabilis, consona, dissona, curativa, catholica, rationalis*« (Florenz, 1651).

Bardiet oder **Bardit** nennt man ein religiöses Schlachtlied, mit Rücksicht auf das

bei Tacitus in der »Germania« vorkommende (corrumpirte) Wort *barditus* (s. Barden), bei welchem man an den Schlachtgesang der keltischen Barden dachte und nun einen solchen auch bei den deutschen Barden annahm. Klopstock führte das Wort in die Dichtkunst ein und bezeichnete damit eine Gattung lyrischer, epischer und dramatischer Dichtungen, welche den wildkräftigen Ton germanischer Urzeit anschlugen. Die deutschen Dichter, welche nach Klopstock's Vorbild diese Art von B. bis zum Ueberdruss erschallen liessen, ahmten in affectirter Art meist auch die empfindsame Weichheit Ossian's nach, oder ihre Gesänge arteten in kunstloses Gebrüll aus, welches schon Hölty u. A. in Parodien verspotteten. Die ganze Gattung beruhte auf Unnatürlichkeit und Unwahrheit und stellte als Ideal die Zeiten deutscher Rohheit auf, welche bei ihrem Mangel an individuellen Zügen nicht interessiren konnten. Sie verschwand daher wieder so schnell, wie sie gekommen war.

Bardin, ein geborener Franzose und Virtuose auf dem Serpent. Er war um 1790 Hofmusicus des Herzogs von Ossuna in Madrid und erregte Aufsehen und Bewunderung, indem er auf seinem nur mit einem Hornmundstück versehenen schwerfälligen Instrumente die schwierigsten Hornconzerte eines Punto und Rosetti mit Leichtigkeit auszuführen verstand. Er starb im J. 1798 in Madrid.

Bardon, Mr. d'Andri, ein französischer Tonkünstler oder Kunstfreund zu Paris, welcher eine Schrift, betitelt »*L'impartialité*« (Paris, 1753) veröffentlichte, durch die er vermittelnd in den damaligen Streit über die italienischen Buffonisten eintreten wollte.

Bardone (ital.), s. Baryton. Auch ist B. die in Italien gebräuchliche Benennung für die Orgelstimme Bourdon (s. d.).

Bardun, richtiger Bordun (s. d., so wie den Artikel Baryton).

Bardus, der fingirte Name für den Urvater der Barden. Bei dem Unfug, welcher im 18. Jahrhundert mit der sogenannten Bardenpoesie (s. Barden und Bardiet) getrieben worden ist, kann es nicht Wunder nehmen, dass man auch auf die Abenteuerlichkeit und Abgeschmacktheit verfiel, Stammbäume des Bardengeschlechts aufstellen zu wollen.

Baré, Leonhard, s. Barré.

Barem nannte man in früherer Zeit eine sehr leise und weich intonirende, dabei angenehme Gedacktstimme der Orgel, die gewöhnlich von 2,5 Meter Länge gebaut wurde und ähnlich derjenigen erklang, welche jetzt Stillgedackt (s. d.) oder Musicirgedackt (s. d.) genannt wird. 2.

Bareta, Rodriano, geboren zu Cremona 1581, Sänger am Dome seiner Vaterstadt. Von ihm zwei Bücher fünfstimmiger Madrigale (Venedig, 1615).

Barette, ein vorzüglicher französischer Gelehrter, dessen Lebenszeit in die Mitte des 18. Jahrhunderts fällt. Er hat Anmerkungen zu Plutarch's Dialog über die Musik (περὶ μουσικῆς) geschrieben, welche in den »*Memoires de littérature de l'académie royale des inscript. et belles lettres P. IX*« abgedruckt sind.

Baretti, Antonio, Sohn des Architekten Luca B. und italienischer Kammermusikcomponist, wurde im J. 1720 zu Turin geboren. Von ihm gute Stücke für Klavier, Violine und Violoncell, Sonaten, Divertimente für zwei Violoncelle u. s. w. — Sein älterer Bruder Giuseppe B., geboren 22. März 1716 gleichfalls in Turin, war ein berühmter Dichter und Schriftsteller. Derselbe ging nach England und war 1772 Secretär der Akademie der bildenden Künste in London. Er starb daselbst am 5. Mai 1789. Sein Werk »*Account of the manners and customs of Italy*« (London, 1768, deutsch: Breslau, 1781, französisch: Genf, 1773) behandelt im 11. und 12. Capitel die italienische Oper. Auch in dem nicht minder interessanten Werke »*Travels trough England, Portugal, Spain and France*«, welches gleichfalls ins Deutsche (Leipzig, 1772) und Französische übersetzt ist, erörtert er vielfach musikalische Zu- und Gegenstände der durchreisten Länder.

Bargaglia, Scipione, ein neapolitanischer Componist und Contrapunktist des 16. Jahrhunderts. Von ihm ein Instrumentalwerk mit dem Titel: »*Trattonimenti, ossia divertimenti da suonare*« (Venedig, 1587), welches dadurch merkwürdig ist, dass man, wie Burney entdeckte, in demselben zum ersten Male das Wort »*Concerto*« angewendet findet.

Barges, Antonio, italienischer Tonsetzer des 16. Jahrhunderts, führte den Titel eines *Maëstro di capella alla casa grande di Venezia*. Von ihm erschien: »*Il primo libro de Vilotti a 4 voci, con un'altra Canzone della Gatina*« (Venedig, 1550).

Bargiel, Woldemar, ein Sohn des trefflichen, am 4. Febr. 1841 zu Berlin verstorbenen Musiklehrers August Adolph B. und Stiefbruder der berühmten .Pianistin Clara Wieck-Schumann, indem seine Mutter die geschiedene erste Gattin Frdr Wieck's gewesen war. B. selbst wurde am 3. Octbr. 1828 zu Berlin geboren und erhielt in dem kunstgebildeten elterlichen Hause eine vortreffliche musikalische Ausbildung auf Klavier, Orgel und Violine, zu der später der Unterricht im Contrapunkt bei S. Dehn trat. Ausserdem war er in seinen Knabenjahren Soloaltist im königl. Domchor, zu der Zeit, als das mächtig erblühende Institut noch unter Grell's und Mendelssohn's Leitung stand. Seine Schulstudien machte er in der Diesterweg'schen Schule und auf dem Joachimsthal'schen Gymnasium. Zur Vollendung seiner musikalischen Studien, auf die ihn die lebhafteste Neigung und eine glückliche Anlage als auf seinen Lebensberuf hinwiesen, ging er auf den Rath seines Schwagers Rob. Schumann 1846 nach Leipzig, wo er durch die Protection und Vermittelung Mendelssohn's unter günstigen Bedingungen Aufnahme im dortigen Conservatorium fand und in einer öffentlichen Prüfung durch ein Octett für Streichinstrumente eigener Arbeit bereits die Aufmerksamkeit der Fachkenner in höchst vortheilhafter Weise auf sich zog. Nach glänzend absolvirter Studienzeit kehrte er im J. 1850 in seine Vaterstadt zurück, wo er sich als Musiklehrer niederliess und ein geräuschloses, aber thätiges und fleissiges Leben führte. Sein stets auf edle und hohe Ziele gerichtetes Streben fand in dieser Stellung Musse, sich in einer Reihe grosser und kleinerer Werke für Orchester, Kammermusik und Pianoforte von der besten und ehrenvollsten Seite zu zeigen. Im J. 1859 traf ihn ein Ruf als Lehrer an die von Ferd. Hiller geleitete Rheinische Musikschule in Köln, dem er auch folgte. Sein praktischer Wirkungskreis erweiterte sich noch mehr, als ihm im J. 1865 die Kapellmeister-, so wie die Directorstelle an der Musikschule zu Rotterdam angetragen wurde. Im Herbst desselben Jahres ging er dahin ab und wirkt daselbst zur Zeit nach allen Seiten hin segensreich bildend und fördernd, von seinen zahlreichen Schülern in seltener Weise verehrt und geliebt. B. ist unstreitig einer der besten und durchgebildetsten Tonsetzer der Gegenwart, welcher seine Ideale da sucht und findet, wo sie sein genialer Schwager Rob. Schumann gefunden, dem er daher sichtlich nachstrebt, ohne dass er jedoch gerade als blosser Nachahmer jener Richtung aufträte. Sein Können steht hinter dem Wollen nicht zurück, und so kommt es, dass er in sich steigernder Progression, von Klavierstücken (Op. 1 bis 5) angefangen, immer Geistvolleres und Schöneres bot. Zunächst waren es seine Kammermusikwerke und namentlich seine Trios, welche in den die echte Musik pflegenden Kreisen Eingang fanden und einen ehrenvollen Rang behaupteten, sodann seine kunstvoll gearbeiteten Orchester-Ouvertüren, wie besonders die zu »Medea«, deren poetischer Werth ein ganz vorzüglicher ist. Erst später hat er auch die Gesang- und Liederliteratur mit werthvollen Gaben bereichert, aus welchen besonders sein 23. Psalm für Frauenchor hervorzuheben ist. B.'s Vorschreiten auf der Bahn der Productivität erscheint im Ganzen als ein vorsichtiges und bei jedem Schritte wohl erwogenes, und es darf angenommen werden, dass von ihm noch ausgezeichnetere und epochemachende Werke zu erwarten sind.

Bargnani, Ottavio, ein italienischer Tonkünstler aus edlem Geschlechte, war um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts Organist und Componist zu Salo, einem in dem Gebiete seiner Vaterstadt Brescia gelegenen Orte. Von ihm eine Reihe von Canzonetten (1595), Motetten und Madrigalen (1601).

Bari-Basso (ital.), der tiefere (zweite) Bariton, eben so Bari-Tenore, der tiefere (zweite) Tenor.

Barilli, Marianne, geborene Bondini, wurde am 18. Octbr. 1780 zu Dresden von italienischen Eltern geboren. Sie kam schon frühzeitig nach Prag, wo ihr Vater als Director ein Theaterunternehmen begründete, welches jedoch zu keinem Flor gelangen wollte, wesshalb die Familie nach Italien zurückkehrte. Auf der Reise dahin starb der Vater und liess seine Familie in den dürftigsten Umständen zurück.

Die damals kaum zehnjährige Marianne B. sah sich in Folge dieses Unglücksfalles gezwungen, von ihren musikalischen Talenten Gebrauch zu machen. Sie spielte für ihr Alter ziemlich fertig Klavier und besass eine gute, vielversprechende hohe Stimme. Die letztere erhielt nun in der Schule Sartorini's zu Bologna eine gründliche Ausbildung, sodass sie bald Aufsehen erregte und mit Erfolg in Conzerten auftreten konnte. Damals lernte der Sänger Barilli die junge, zu grossen Hoffnungen berechtigende Sängerin kennen und heirathete sie. Sie folgte ihrem Gatten im J. 1805 nach Paris, sang aber zuerst nur in Conzerten. Erst der grosse Beifall ihrer Zuhörer ermuthigte sie, ihr Talent auch auf der Bühne zu verwerthen und sie debütirte im J. 1807 auf dem Theater Louvois. Seitdem war sie ein bewundertes und gefeiertes Mitglied der italienischen *Opera buffa* in Paris. Sie starb am 25. Octbr. 1843. — Ihr Gatte, Luigi B., ist aller Wahrscheinlichkeit nach im J. 1764 zu Neapel geboren (nach Anderen 1767 zu Modena) und war in Italien ein beliebter Bühnensänger. Er debütirte mit grossem Erfolge 1805 in Paris, wo er darauf noch fast 20 Jahre als Sänger der Buffooper, zuletzt auch zugleich als Regisseur, trefflich wirkte. Er starb am 26. Mai 1824. Seine Darstellungskunst soll seine Gesangskunst hoch überragt haben.

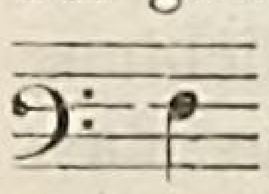
Bariola, Ottavio, einer der vorzüglichsten Tonsetzer des 16. Jahrhunderts, war Organist an der Kirche *della Madonna di San Celso* zu Mailand. In seinen Werken zeigt er eine grosse geistige Verwandtschaft mit Claudio Merulo. Er veröffentlichte u. A.: »*Ricercate per suonar l'organo*« (Mailand, 1585) und »*Caprici, ovvero Canzoni a* 4 *voci, libri* 3« (1594).

Bariolage ist eine Passage auf Saiteninstrumenten mit Benutzung der leeren Saiten.

Bariona, Madelka Simeon, ein Componist des 16. Jahrhunderts, von welchem die königl. Bibliothek zu München aufbewahrt: »*Septem Psalmi poenitentiales* 5 *vocum*« (Altorf, 1586).

Bariton (ital.: *Baritono,* franz.: *Basse-taille, Bas-ténor,* auch *Concordant*), der Halbbass, hohe Bass, s. Bass. — Baritonist, der Sänger, welcher Bariton singt, oder eine Baritonstimme besitzt.

Baritonschlüssel ist das Basszeichen 𝄢, welches aber nicht auf der vierten, wie der gewöhnliche *F*-Schlüssel, sondern auf der dritten (mittleren) Linie steht, also:



. Er zeigt an, dass die Note auf der von ihm eingeschlossenen dritten Linie *f* heisst, nach welcher Benennung sich auch die Namen der übrigen Noten modificiren. Dieser Schlüssel, welcher sich in den Partituren des 16. und 17. Jahrhunderts ziemlich häufig verwendet findet, ist jetzt ausser allem Gebrauche; man notirt alles für Bariton Bestimmte im Bassschlüssel.

Baritonclarinette, ein wenig und zwar nur in einigen Militärorchestern verwendetes Instrument, welches in seiner Tongattung den Uebergang von der Clarinette zum Fagott bildet. (S. Bassclarinette.) Es ist nicht mit dem Bassethorn zu verwechseln.

Barizel, Charles, ein vorzüglicher französischer Fagottvirtuose aus Merville im Departement du Nord, wo er im J. 1788 geboren ist. Im J. 1806 trat er als Regimentsmusiker in die Armee ein, brachte es schnell zum Musikmeister und machte als solcher 1808 den Feldzug in Spanien mit. Im Gefecht bei Cabrera gerieth er in Gefangenschaft und fand ein hartes Loos auf den englischen Pontons. Erst 1811 durfte er in sein Vaterland zurückkehren und erhielt dort sofort die Musikmeisterstelle in einem Regimente der jungen Kaisergarde, mit welchem er alle Feldzüge von 1813 und 1814 mitmachte. Nach der Auflösung der Kaisergarde 1815 trat er zu Paris in das Privatleben und studirte aufs Emsigste die Technik des Fagotts, auf welchem Instrumente er es bis zu wahrhaft erstaunlicher Virtuosität brachte. Er wurde hierauf als erster Fagottist in die königl. Kapelle gezogen und 1831 in derselben Eigenschaft in die Privatkapelle König Louis Philipp's. Nach Gebauer's Ausscheiden aus dem Conservatoire wurde er an dessen Stelle Professor und Lehrer des Fagottspiels an diesem Institute und später ausserdem noch erster und Solo-Fagottist

im Orchester der Grossen Oper und Musikmeister der 2. Legion der Pariser Nationalgarde. Ferner wurde er auch zum Ritter der Ehrenlegion ernannt. Aus Gesundheitsrücksichten musste er jedoch 1848 alle seine Stellungen aufgeben, worauf er sich nach seinem Geburtsort privatisirend zurückzog. Dort starb er am 25. Mai 1850.

Barker, Charles Spackman, ein englischer Instrumentemacher und Orgelbauer, geboren zu Bath am 10. Octbr. 1806, ist der Erfinder des pneumatischen Hebels zur leichteren Behandlung der grossen Orgeln.

Barlaam, ein griechischer Abt des 14. Jahrhunderts, welcher zu Seminara in Calabrien geboren sein soll. In Folge seines theologischen Streites mit den Hesychiasten trat er im J. 1341 zur römischen Kirche über und starb 1348 als römisch-katholischer Bischof zu Geraci im Neapolitanischen. Von ihm ein schriftstellerisches Werk, betitelt: »*Scholia in Ptolomaei libros Harmonicorum*«.

Barleti, Julius Cäsar, ein offenbar unrichtiger, von Gerber auch als »wahrscheinlich falsch« bezeichneter Name, den Draudius in seiner »*Bibliotheca classica germana*« als Verfasser eines »New Lautenbuch auff 6 und 7 Chor-Seiten gestellt. Strassburg 1582« anführt.

Barly, ein italienischer Oboe-Virtuose, welcher schon früh eine Anstellung in der königl. Kapelle zu Madrid fand und um 1790 auch in der des kunstsinnigen Herzogs von Ossuna ebendaselbst figurirte. Er stand wegen seiner ausserordentlichen Technik und Fertigkeit in Spanien in grossem Ansehen.

Barmann, Johann Baptist, geboren am 1. März 1709 zu Immenstadt, war Prior des Benedictinerordens zu Weingarten und Professor und Senior zu Hof. Als solcher war er u. A. auch ein beliebter Dichter und Componist von Opern und Cantaten. Ausserdem gab er ein »Christ-Katholisches Kirchengesangbuch nach den Gedanken des gekrönten Propheten im 95. Psalm 1. Vers auf alle Jahreszeiten und Gelegenheiten« (Augsburg 1760) heraus. B. starb am 16. Apr. 1788 als Exprior zu Hof.

Barmann, Johann Friedrich, ein vorzüglicher Fagottist, welcher zu Anfange dieses Jahrhunderts in Halle a. S. lebte und auch sehr gefällige Tonstücke geschrieben hat.

Barnard, John, war nach Burney (Gesch. III, S. 366) Canonicus an der St. Paulskirche in London um die Mitte des 17. Jahrhunderts und unterstützte den König Karl I. wesentlich in der Verbesserung des englischen Kirchengesanges, zu welchem Behufe er auch u. A. »*Services and Anthems*« *etc.* (London 1641, Edw. Griffin) herausgab. Diese werthvolle Sammlung der besten Kirchencompositionen englischer Meister ist in den Stürmen der englischen Revolution, wo man Orgeln vernichtete und Kirchen verbrannte, leider mit verloren gegangen. Nach Fétis' Behauptung soll sich zwar in dem Archiv der Kirche zu Hereford noch ein Exemplar in Stimmen befinden; da aber an demselben gerade die Sopranstimme fehlt, so ist es dadurch für so gut wie werthlos zu erachten.

Barnbeck, Friedrich, geboren etwa 1801 zu Kassel, wo sein Vater, gestorben 1836, Conzertmeister der kurfürstl. Kapelle war. Dieser, so wie Ludw. Spohr, waren B.'s Lehrer im Violinspiel, welcher später als Violinist in die Hofkapelle zu Stuttgart trat. Dieser Stellung entsagte er jedoch nach einigen Jahren und liess sich in Halberstadt nieder. Dort gab er eine »Theoretisch-praktische Anleitung zum Violinspiel« (Halberstadt 1845, zweiter Theil 1846) heraus.

Barnès, Josua, ein englischer Theologe und Philologe, geboren am 10. Januar 1654 zu London, welcher in seiner Ausgabe des Euripides (Cambridge, 1694) treffliche Auseinandersetzungen über die dramatische Musik der alten Griechen und über die Aufführungen der antiken Dramen giebt. B. starb am 3. August 1712 zu Cambridge.

Barnett, François, ein gegenwärtig in London sehr geschätzter ausgezeichneter Pianist und Klavierlehrer, welcher seine musikalische Ausbildung auf dem Conservatorium zu Leipzig erhalten hat.

Barnett, John, geboren den 1. Juli 1802 zu Bedford, war der Sohn eines aus Preussen nach London gekommenen Juwelenhändlers, dessen eigentlicher Name Bern-

hard Beer war. Der junge B. bekundete schon frühzeitig aussergewöhnliche musikalische Anlagen und besass eine herrliche und umfangreiche Sopranstimme, die den Dr. Arnold, Director des Lyceum-Theaters, veranlasste, ihn schon mit 11 Jahren zur Bühne zu ziehen und ihn von Horn und dem Chordirector Price musikalisch ausbilden zu lassen. Dabei sang B. fleissig in der Oper und in Oratorienaufführungen und versuchte sich als Autodidakt in der Composition. Damals schon schrieb er zwei Messen und viele kleinere Tonstücke, von denen auch einige im Druck erschienen. Mit der Mutation seiner Stimme 1815 löste sich auch sein Verhältniss zum Theater und Oratorienverein, und er studirte um so fleissiger bei Perez, dem Organisten der spanischen Gesandtschaft zu London, so wie bei Ferd. Ries. Viele seiner damals erschienenen Lieder wurden sehr beliebt. Im J. 1825 kam sein erstes dramatisches Werk, die Farce »*Before breakfast*«, zur Aufführung, der sich nach und nach noch andere mit mehr oder minderem Erfolge anreihten. Im J. 1832 wurde B. Musikdirector an dem Olympic-Theater der Mad. Vestris, und 1834 kam seine erste wirkliche Oper »*The Mountain Sylph*« in dem neu erbauten Lyceum-Theater zur Aufführung. Im J. 1837 folgte auf dem Drurylane-Theater »*Fair Rosamond*«. In derselben Zeit verheirathete sich B. mit der Tochter des Violoncellisten Lindley, reiste mit derselben nach Frankfurt a. M. und nahm dort noch einigen Unterricht bei Schnyder von Wartensee. Nach London 1838 zurückgekehrt, brachte er 1839 eine neue Oper »*Farinelli*« auf die englische Opernbühne. Alle genannten Opern hatten zwar augenblicklichen Erfolg, hielten sich aber nicht für längere Zeit. Mit dem Schauspieler Morris Barnett übernahm er Ende 1839 die Direction des St. James-Theaters, fallirte aber noch in demselben Jahre und ging 1841 als Gesanglehrer nach Cheltenham, wo er auch als Componist noch wirkt. In B.'s Compositionen, meist Gesänge, aber ausser aufgeführten und nicht aufgeführten Opern auch aus einem Oratorium, Sinfonien und Streichquartetten bestehend, findet sich eine angenehme, fliessende Productionsgabe und geschickte Technik, dagegen eine geringe Eigenthümlichkeit und Selbstständigkeit.

Barnewitz, Karl, geboren den 12. Novbr. 1800 zu Berlin, war im Violinspiel ein Schüler K. Möser's und kam bereits um 1821 als Violinist in die königl. Kapelle, welche damals unter Spontini's Direction blühte. B. ist ein eben so trefflicher Musiker, wie Componist, von dessen Werken jedoch leider Nichts erschienen ist.

Barni, Camillo, geboren den 18. Januar 1762 zu Como, erhielt seinen ersten musikalischen Unterricht von seinem Grossvater Davidde Rachetti auf dem Violoncell und machte seine ferneren Musikstudien bei dem Chorherrn Giuseppe Gadgi in Como. Im J. 1788 kam er als zweiter und 1791 als erster Violoncellist in das Orchester des Scala-Theaters zu Mailand, und setzte bei Minoja seine Compositionsstudien eifrig fort. Im J. 1802 siedelte er nach Paris über und war einige Zeit hindurch erster Violoncellist an der Italienischen Oper. Obwohl ein Meister seines Instrumentes, machte er sich doch vorzüglich durch seine Compositionen rühmlichst bekannt. Diese bestehen in Duetten, Terzetten und Quartetten für Streichinstrumente, welche in den Jahren von 1804 bis 1809 in Paris erschienen und sehr beliebt wurden. Seine Oper: »*Edouard, ou le frère par supercherie*« kam 1811 im *Théâtre Feydeau* mit günstigem Erfolge zur Aufführung.

Barock (franz.: *baroque*, ital.: *barocco*) heisst im Leben und ganz vorzüglich in der Kunst das Willkürlich-Seltsame, das, aus eigenthümlichen Einfällen des Einzelnen hervorgehend, gegen die allgemeinen und natürlichen Ansichten verstösst und in das Ungereimte und Komische übergeht, ohne dass eine solche Wirkung beabsichtigt wäre. Eine gewisse Art von Genialität kann dem Barocken unter Umständen nicht abgesprochen werden, doch aber nur eine verworrene, welcher Klarheit und Organisationsvermögen abgehen, sodass sie es zu keiner Einheit bringt. Diese Eigenschaft äussert sich in der Musik durch Anhäufung gesuchter, schwer zu treffender Fortschreitungen in der Melodie, durch Ueberladung der Harmonie mit ungereimten Accordfolgen, hastigen und frappirenden Modulationen, durch unmässigen Gebrauch der Dissonanzen, Regellosigkeit und Verzerrtheit des Rhythmus, willkürliche Zusammenstellung von heterogenen Klangfarben u. s. w. Das Barocke fällt daher mit dem

Bizarren (s. d.) zusammen, wenn man es nicht als den höheren Grad des Seltsamen und als Dasjenige betrachten will, was durch Ueberladung, Unnatürlichkeit, Buntscheckigkeit und Verworrenheit der Zusammenstellung auffällt und den Eindruck des Närrischen hervorruft.

Baron, Ernst Gottlieb, ein berühmter Meister der Laute, Componist und musikalischer Schriftsteller, wurde zu Breslau am 17. Febr. 1696 (nach Gerber und Hoffmann, nach Reichardt schon 1685) geboren, war der Sohn eines wohlhabenden Posamentiers und ursprünglich für das Geschäft des Vaters bestimmt. Sein musikalisches Talent machte sich schon früh geltend und fand in dem Unterricht auf der damals überaus beliebten Laute, den er bei dem böhmischen Meister Kohott erhielt, seine Nahrung. Gleichzeitig besuchte er das Elisabetheum seiner Vaterstadt und ging behufs philosophischen und juristischen Studiums 1715 nach Leipzig, 1719 nach Halle. Seine begeisterte Liebe zur Musik, die er unaufhörlich geübt hatte, veranlasste ihn, sich ganz der Kunst zu widmen, und er bereiste darauf als Virtuose mehrere deutsche Höfe, an denen er seines ausgezeichneten Spiels eben so wohl, wie seines liebenswürdigen Benehmens wegen eine glänzende Aufnahme fand. Hierauf liess er sich in Jena nieder, dessen Kunst- und ungebundenes Studentenleben ihm sehr zusagte. Im J. 1728 wurde er als Kammermusiker an Meusel's Stelle nach Gotha berufen und 1732 in derselben Stellung nach Eisenach. Aber schon 1734 folgte er einem Rufe nach Berlin in die kronprinzliche Kapelle, welche 1740 den Namen der königlichen erhielt, als Kammer-Theorbenspieler. Mit dem Titel eines königl. Kammermusicus starb er am 26. August 1760 (nach Reichardt's Almanach, Gerber giebt den 12. April an) in Berlin in Folge eines Schlagflusses. B. soll ein unübertroffener Virtuose auf seinem Instrumente gewesen sein und in dem Buche »Legende einiger Musikheiligen« (Köln, 1786) werden auf Seite 158 ff. wunderbare Dinge über die Wirkungen, die sein Spiel auf die Zuhörer hervorgerufen habe, mitgetheilt. Seine zahlreichen Compositionen sind übrigens durchweg veraltet; dagegen sind seine theoretischen und historischen Schriften ein bleibendes Denkmal seiner Begeisterung, Belesenheit und Sprachkenntniss. Diese sind: 1) »Historisch-theoretische und praktische Untersuchung des Instruments der Lauten, mit Fleiss aufgesetzt und allen rechtschaffenen Liebhabern zum Vergnügen herausgegeben« (Nürnberg, 1727, 2 Theile). 2) »Beiträge zur historisch-theoretischen und praktischen Untersuchung der Laute« (Marpurg's hist.-krit. Beiträge, Bd. 2, S. 65—83). 3) »Abhandlung von dem Notensystem der Laute und der Theorbe« (ebendas. S. 119—123). 4) »Abriss einer Abhandlung von der Melodie, eine Materie der Zeit« (Berlin, 1756, Haude u. Spener). 5) »Zufällige Gedanken über verschiedene musikalische Materien« (Marp. hist.-krit. Beitr., Bd. 2, S. 124—144). 6) »Von dem uralten Adel und Nutzen der Musik«, aus dem Französischen des Gresset (Berlin, 1757). 7) »Versuch über das Schöne, da man untersucht, worin eigentlich das Schöne in der Naturlehre, Sittenlehre, in den Werken des Witzes und in der Musik bestehe«, Uebersetzung des »*Essai sur le beau*« des Yves Marie André (s. d.) (Altenburg, 1757).

Baroni, Adriana, geborene Basile, eine Schwester des Dichters und Ritters Basile, war eine hochgefeierte Sängerin und Schönheit Italiens, welche unter dem Namen »die schöne Adriana von Mantua« auf der ganzen Halbinsel rühmlichst bekannt war. Auf ihre unvergleichliche Schönheit, ihren Geist und die Anmuth ihres Gesanges und Lautenspiels erschienen im J. 1623 in einer besonderen Sammlung unter dem Titel »*Teatro delle glorie d'Adriana B.*« die auf sie zahlreich gefertigten Lobgedichte und Sonette. Sie hatte sich um 1620 mit Muzio Baroni verheirathet und sah in ihren beiden Töchtern, Katharina und Eleonora B., ihren Ruhm und ihre Schönheit fortgepflanzt. Katharina, die ältere von Beiden, in Mantua geboren, war neben einer kunstfertigen Sängerin auch vorzügliche Harfenspielerin und Dichterin, während die jüngere, Eleonora, geboren in Neapel, im J. 1638 zu Rom nicht blos für die beste Sängerin Italiens, sondern auch für eine unübertreffliche Virtuosin auf der Theorbe und für eine geniale Dichterin galt. Auch auf sie ist eine umfangreiche Sammlung von Lobgedichten und zwar in italienischer, französischer, spanischer, griechischer und lateinischer Sprache erschienen, welche den Titel »*Applausi poetici alle glorie della*

Sgra. Eleonora Baroni« führt und ihre Kunst, Trefflichkeit und Schönheit nach allen Seiten hin preist.

Baroni, Antonio, ein italienischer dramatischer Componist der Gegenwart, dessen Opern aber nur getheilten Beifall erlangten und sich nicht halten konnten. Die beste derselben dürfte »*Ricciarda*« sein, welche in Mailand 1856 einigen Erfolg hatte und in Folge dessen bei Ricordi in Mailand im Druck erschien.

Baroni, Filippo, geboren zu Ancona, lebte zu Anfange des 18. Jahrhunderts und schrieb Kirchencompositionen, von denen man gedruckt noch »*Psalmodia vespertina octo vocibus. Op.* 2« (Bologna, 1710, Silvani) besitzt.

Baroni-Cavalcabo, Julie, Pianistin und Componistin, ist um das J. 1805 von italienischen Eltern zu Wien geboren. Sie war eine Schülerin Mozart's, des Sohnes des grossen Meisters, und hat sich mit Beifall öffentlich hören lassen. Seit 1830 veröffentlichte sie Sonaten, Variationen und Phantasien für Pianoforte, im Ganzen gegen 40 Werke.

Baronius, Cesare, berühmter römischer Kirchenhistoriker, geboren den 30. Oct. 1538 in Neapel und seit 1557 in Rom einer der ersten Schüler des heiligen Filippo von Neri und Mitglied der von diesem gestifteten Congregation, wurde nach des Stifters Resignation 1593 Superior derselben, bald darauf Beichtvater des Papstes, apostolischer Protonotar und endlich 1596 Cardinal, so wie auch Bibliothekar der vaticanischen Bibliothek. Seine Stellungen hatte er von jeher benutzt, um sich in die weitläufigsten Quellenforschungen zu vertiefen, und die Frucht seines Talentes und seiner Gelehrsamkeit sind seine »kirchlichen Annalen«, ein grossartiges Werk, woran er von 1568 bis an seinen Tod, am 30. Juni 1607, arbeitete, ohne damit zu Ende zu kommen. Es erschien zuerst unter dem Titel: »*Annales ecclesiastici a Christo nato ad a* 1198« (12 Bde. Fol. Rom, 1588 bis 1607) und enthält auch viel historisches Material über die Kirchenmusik. Dieses Werk ist bis in das vorige Jahrhundert hinein vielfach nachgedruckt worden, aber zum Theil incorrect und verstümmelt.

Barotius, Scipio, Kirchencomponist und Cantor an der Kirche St. Martin zu Cöln zu Anfange des 17. Jahrhunderts. Von ihm: »*Sacri concentus octo vocum*«, nebst einer Messe und einem Magnificat (Cöln, 1622).

Baroxyton ist ein 1853 von W. Cervený in Königgrätz erfundenes sogenanntes »Ganzinstrument« (s. Blasinstrumente), dessen Schallrohr aus Messingblech verfertigt wird; dasselbe ist, wie alle Instrumente dieser Gattung, weit mensurirt und vielfach gewunden, sodass es bei einer Höhe von nur 73,22 Centimetern einen Ton hervorbringt, den nur ein Rohr von 5,0216 Metern Länge erzeugen kann. Das B., obgleich es erst in neuester Zeit erfunden ist, und als Product der immer mehr den Instrumentbau beeinflussenden Akustik im Verbande mit den empirischen Erfahrungen der Instrumentefertiger wohl eine grössere Vollkommenheit haben muss, als ähnliche andere Instrumente, hatte bisher sich noch keiner grossen Verbreitung zu erfreuen. In der österreichischen Militärmusik wurde das B. eingeführt, um die schwerfälligen Bombardons zu verdrängen. †

Barra, Hottinet, bekannter unter seinem Vornamen Hottinet, war ein französischer Musiker und Tonsetzer des 16. Jahrhunderts, unter der Regierung König Franz' I. Von seinen Motetten sind gedruckt noch vorhanden: 1) »*Liber quintus XII trium primorum tonorum Magnificat continet*« (*Parrhisiis* 1534 *ap. Petrum Attaignant musicecalcographum*). 2) »*Liber septimus XXIV trium, quinque, sex vocum modulos Dominici adventus nativitatisque ejus, ac Sanctorum eo tempore occurentium habet*« (*Parisiis, in vico citharea, ap. P. Attaignant*). 3) »*Liber duodecimus XVII musicales ad Virginum Christi parum salutationes habet*« (*ibid.* 1535, worin ein *Salve regina* enthalten ist). 4) »*Liber tertius, cum quatuor vocibus* (*Motettorum*)« (*Lugduni* 1539 *ap. Jacobum Modernum de Pinguento*).

Barre (franz., engl.: *bar*), der Tactstrich, auch die Bezeichnung des Steges bei Saiteninstrumenten, z. B. *b. de luth,* d. i. der Lautensteg. S. auch *Capo tasto.*

Barre, l'Abbé **de la,** Organist der Kapelle des Königs Ludwig XIV. zu Paris, gestorben im J. 1678. Von seinen zahlreichen, vom Könige gern gehörten Kirchen-

stücken ist Nichts im Druck erschienen. Nach B.'s Tode erhielten seine Stelle die vier Organisten: Tomelin, le Bégue, Buterne und Nivers.

Barre, Michel **de la,** als Sohn eines Weinhändlers geboren um 1680 zu Paris und gestorben ebendaselbst 1744, war zu Anfange des 18. Jahrhunderts ein berühmter Flötenvirtuose und Componist. Ausser zahlreichen und beliebten Flötencompositionen schrieb er auch gern gehörte Balletmusiken, so besonders »*Le triomphe des arts*« (1700) und »*La Venitienne*« (1705).

Barre, Mlle. **de la,** berühmte französische Sängerin, eine Tochter des ausgezeichneten Cembalisten Charles Henry de la Barre, kam 1656 mit tausend Thalern Gehalt als königliche Sängerin nach Kopenhagen, kehrte aber bald in ihr Vaterland zurück, wo sie um 1680 starb. Sie soll auch eine höchst vortreffliche Klavier- und Lautenspielerin gewesen sein.

Barre, Trille **la,** wird richtiger Labarre (s. d.) geschrieben.

Barré, Antoine, ein Tonkünstler französischer Abkunft, welcher im J. 1555 in Rom eine Notendruckerei besass und französische Madrigale componirte. Bei ihm erschienen mehrere Sammlungen wichtiger Werke von Arcadelt, Ruffo, Berchem u. v. A.

Barré, Leonard, ein ausgezeichneter Contrapunktist des 16. Jahrhunderts, war zu Limoges geboren und ein Schüler Hadrian Willaert's. Er begab sich nach Rom und wurde am 13. Juli 1537 als Sänger in der päpstlichen Kapelle angestellt. Er wurde als musikalischer Beirath mit auf das Concil zu Trient gezogen, um wegen Beibehaltung oder Abschaffung des Figuralgesanges in der römischen Kirche sein Gutachten abzugeben, wobei er natürlich für die Beibehaltung stimmte. Motetten und Madrigale seiner Composition, welche seine Meisterschaft im Satze darthun, befinden sich in verschiedenen Sammlungen des 16. Jahrhunderts. Auch in den Archiven der päpstlichen Kapelle werden Messen und Motetten B.'s im Manuscript aufbewahrt.

Barret, Apollon Maria Rose, ein sehr vorzüglicher Virtuose auf der Oboe, wurde im J. 1804 im südlichen Frankreich geboren. Schon als Knabe trieb er das Oboespiel und vervollkommnete sich seit 1818 auf dem Pariser Conservatorium unter Vogt's Anleitung so sehr, dass er 1824 den ersten Preis erhielt. Er trat als erster Oboist zuerst in das Orchester des Odeon-Theaters, 1827 in das der *Opéra comique* zu Paris und endlich 1829 in das Orchester der Italienischen Oper zu London. Dort lebt er gegenwärtig als erster Oboist im Orchester der philharmonischen Gesellschaft und als Lehrer an der königl. Akademie der Musik. In London erschienen auch einige seiner trefflichen Compositionen und eine sehr gute Schule für sein Instrument.

Barret, John, ein englischer Tonkünstler, der um 1710 das Amt eines Musikmeisters des Singechors am Christushospital und das eines Organisten an der Kirche St. Mary at Hill in London bekleidete. Vornehmlich hat er sich durch seine populär gehaltenen Lieder und Gesänge grossen Beifall erworben, und sein beliebtes und allbekanntes Lied »*Jovely Janthe*« wurde in die *Beggar's Opera* (Bettleroper) aufgenommen.

Barrière, Etienne Bernard Joseph, geboren 1749 in Valenciennes, kam als zehnjähriger Knabe nach Paris und erhielt auf der Violine Unterricht bei Pagin, einem Schüler Tartini's, und in der Composition bei Philidor. Er erwarb sich auch in beiden Zweigen einen weitverbreiteten Ruf, und seine Sinfonien, Quartette, Trios, Duos, Violinsoli u. s. w. sind noch immer sehr schätzbar und von mehr als historischem Interesse.

Barrière, Mr., ein bedeutender Violoncellist und Instrumentalcomponist zu Paris um 1740. Von ihm Sonaten, Soli u. s. w.

Barrington, ein englischer Jurist, geboren um 1727 in London, welcher in Form eines Briefes eine Abhandlung unter dem Titel: »*Account of a very remarquable young musician*« über des jungen Mozart's wunderbare Leistungen und Fähigkeiten in den *philosoph. Transactions vol. LX, pag.* 54 veröffentlichte. Dieses historisch schätzbare Document findet sich auch in O. Jahn's Mozart-Biographie abgedruckt.

Barroilhet, Paul, ein sehr vortrefflicher französischer Baritonist, wurde den 22. Septbr. 1810 zu Bayonne geboren. Sein Vater, ein wohlhabender Kaufmann, bestimmte ihn für den Handelsstand und schickte ihn zu diesem Zwecke nach Paris.

Unbesiegbare Neigung zur Gesangkunst, für die er eine vorzügliche Stimme mitbrachte, trieb ihn jedoch, eine höhere Ausbildung zu suchen, und er trat im J. 1828 nach vielen Kämpfen mit seiner Familie in das Conservatorium, wo er bei Banderali unterrichtet wurde. Ohne gerade grosse Hoffnungen zu erwecken, verliess er 1830 die Anstalt, reiste nach Italien und debütirte in Mailand auf Bühnen untergeordneten Ranges, indem er bei Panizza noch eifrig weiter studirte. Er stieg höher und höher und feierte bald auf den angesehensten Theatern Italiens vollgültige Triumphe. Nach einer 1838 durch Gesundheitsrücksichten veranlassten längeren Ruhe kehrte er 1839 nach Paris zurück, wurde an der Grossen Oper engagirt, wo er in der für ihn geschriebenen Partie des Alphons in Donizetti's »Favoritin« 1840 der Liebling des Publicums wurde und die ihm gezollte Gunst in jeder neuen Rolle zu steigern wusste. Ein Zerwürfniss mit der Administration der Grossen Oper veranlasste ihn im J. 1847 diese Bühne zu allgemeinem Bedauern zu verlassen, worauf er nur noch in Privat-Aufführungen und in Conzerten auftrat.

Barrowy der Jüngere, Doctor der Musik zu London in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und im J. 1740 an Stelle des berühmten Gordon zum Professor der Musik am Gresham'schen Collegio erwählt.

Barruel-Beauvert, Jacques **de,** ein französischer Graf und Verfasser von »*Vie de J. J. Rousseau, précedée de quelques lettres relatives au même sujet*« (London und Paris, 1789).

Barsanti, Francesco, geboren zu Lucca um das J. 1690, ein rühmlichst bekannter Componist und Virtuose auf der Flöte und Oboe. Er studirte Anfangs zu Padua die Rechtswissenschaften, ging aber bald gänzlich zur Musik über und reiste mit Geminiani nach London, wo er 1714 eine Stelle im Orchester der Italienischen Oper erhielt, durch sein ausgezeichnetes Oboespiel die höchste Bewunderung erregte und theuer bezahlten Unterricht ertheilte. Im J. 1719 durchreiste er Schottland und sammelte und bearbeitete nebenbei eine grosse Zahl dort gefundener Volkslieder. Er soll etwa 1760 in kaum mehr als dürftigen Vermögensumständen in London gestorben sein. Die damalige Literatur verdankte ihm ausser Sinfonien und tüchtigen Conzerten, Sonaten und Solis sowohl für Oboe, als auch für Flöte und für Violine ein Werk Antiphonien im Palestrinastyl. Noch 1780 erschienen mehrere seiner Compositionen in neuen Auflagen.

Barsotti, Tommaso Gasparo Fortunato, geboren den 4. Septbr. 1786 zu Florenz, kam im J. 1809 auf die Berufung der Königin von Etrurien und Infantin von Spanien hin nach Compiègne, wo er Musiklehrer der königlichen Kinder wurde und in dieser angenehmen Stellung verblieb, bis seine Gönnerin von Napoleon nach Rom verwiesen wurde. B. selbst wandte sich hierauf nach Nizza, wo er Organist und Musikdirector an der Hauptkirche wurde. Im J. 1815 vertauschte er diesen Ort mit Marseille und begründete daselbst fünf Jahre später eine Gesangschule für Frauen. Eben so führte er am *Collège royal* den Musikunterricht ein und wurde 1821 Director der auf seinen Vorschlag hin auf Kosten der Stadt gestifteten Freischule für Musik. Für diese Anstalt, in deren Leitung er eben so viel Verstand als Aufopferungsfähigkeit bekundete, schrieb er eine »*Méthode de musique*« (Marseille, 1828). Von seinen kirchlichen und weltlichen Compositionen ist mancherlei Tüchtiges erschienen, mehr noch aber Manuscript geblieben, so u. A. eine Messe für drei Solostimmen mit Chören und Orchester, die von hervorragendem Werthe sein soll.

Bart, Flügel, Pfeifenflügel oder Labiumflügel nennt man in der Orgelbaukunst die beiden kleinen, länglich viereckigen oder rundlich endigenden Platten, welche auf beiden Seiten des sogenannten Mundes verschiedener Orgelpfeifen angelöthet werden, und die die Aufgabe haben, den tonzeugenden Windstrom in seiner Richtung gegen die Oberlippe zu bestimmen. Von diesem Bestimmen des Windstromes wird auch zugleich die Intensität desselben abhängig, und dadurch zeigt sich die Art der Einrichtung des Bartes nach den praktischen Erfahrungen der Orgelbauer selbst tonbestimmend. Jenachdem z. B. die beiden Theile des Bartes einer Orgelpfeife parallel, einwärts oder auswärts zu einander gebogen sind, ist die Richtung des tonzeugenden Windstromes in seinen einzelnen Strahlen entweder eine gleiche, sich durchkreuzende

oder weiter aus einander gehende, und der Windstrom, als Tonzeuger mehr oder weniger an besonderen Stellen der Oberlippe wirkend, bedingt dadurch die leichtere oder schwerere Ansprache (s. d.) der Orgelpfeife. Es hat sich ferner noch durch die Praxis herausgestellt, dass, jenachdem die Theile des Bartes einer Orgelpfeife nach innen oder nach aussen gerichtet sind, dieselbe höher oder tiefer intonirt, und dass eine noch grössere Aenderung in der schon vorhandenen Richtung der Theile des Bartes den Ton der Pfeife heulend, zischend oder heiser macht; ja dass die Pfeife gar nicht mehr anspricht, wenn die Richtung der Barttheile über einen gewissen Punkt hinausgeht. 2.

Bart, ein ausgezeichneter Fagottbläser, welcher 1772 in herzogl. mecklenburgischen Diensten in Ludwigslust und 1782 in herzogl. württembergischen Diensten in Stuttgart stand.

Bárta, Josef, Operncomponist, geboren 1744 in Böhmen, war Organist an der Paulskirche zu Prag und begab sich im J. 1778 nach Wien, wo er in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts starb. Er componirte einige komische Opern: »Da ist nicht gut zu rathen« (1780), »*Il mercato di Marmantile*« (1780), »Die donnernde Legion«, »Der adelige Tagelöhner« (1795), welche sich eines günstigen Erfolges erfreuten. Ausserdem schrieb er 6 Klaviersonaten, 6 Quartette für Streichinstrumente (Lyon), Lieder, Duette u. s. w. In allen seinen Werken verräth er den gründlichen, durchgebildeten Musiker. M–s.

Bárta, Josef, Componist, geboren 1834 in Radoštín (Böhmen), war in der Musik Autodidakt und componirte 10 böhmische Lieder, mehrere deutsche Balladen von Goethe, Heine u. s. w., einige Duette, 2 Duos für Piano und Violine, 3 Männerchöre. In seinen Compositionen herrscht eine frische Phantasie und treffende Charakteristik. Er starb am 12. Novbr. 1859 in Prag. M–s.

Bartali, Antonio, kaiserl. Kapellmeister in Wien um 1680 und trefflicher Tonsetzer. Er ist auch der Componist des »*Thesaurus musicus trium instrumentorum*« (Dillingen, 1671 in Fol.), Trios für verschiedene Instrumente enthaltend, und der »*Prothimia suavissima sonatarum suavissimarum*« (1672), worin sich Sinfonien für drei und vier Instrumente befinden.

Bartëi, von Einigen auch **Bartheus** geschrieben, Pater Girolamo, geboren zu Arezzo und zu Anfange des 17. Jahrhunderts General des Augustinerordens in Rom. Er hat zahlreiche kirchliche Tonwerke geschrieben, von denen Gerber und Baini Messen, Responsorien und Ricercati aufführen. Vorhanden davon sind noch gedruckt: »*Responsor. Fer.* 5, *et Sabb. major.* 4 *parib. vocibus*« (Venedig, 1607) und »*Misse a 8 voci con basso continuo*« (Rom, 1608).

Bartel, Konrad, s. Bartl.

Bartelozzi, ein fertiger italienischer Guitarrespieler, welcher um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts Süddeutschland bereiste. Von ihm erschienen im J. 1802: »*Douze Variations pour la Guitarre*«.

Barth, geboren im J. 1774, Neffe und Schüler des Violinvirtuosen Karl Stamitz, erregte bereits als achtjähriger Knabe durch die Fertigkeit seines Violinspiels allgemeine Bewunderung in Turin. Weitere Nachrichten über ihn fehlen.

Barth, Christian Samuel, ein ausgezeichneter und einst hochbewunderter Virtuose auf der Oboe, wurde im J. 1735 zu Glauchau in der Grafschaft Schönburg geboren. Seine erste Bildung erhielt er auf der Thomasschule zu Leipzig unter den Augen des grossen Joh. Seb. Bach und er wurde 1753 an den fürstl. Hof zu Rudolstadt berufen und 1762 als Kammermusicus des Herzogs von Weimar angestellt. Im J. 1768 wurde er in die Kapelle des Prinzen von Mecklenburg in Hannover berufen und 1772 unter noch günstigeren Bedingungen nach Kassel, wo er bis 1786 verblieb, in welchem Jahre ihn eine vortheilhafte Anstellung als königl. Kammervirtuose nach Kopenhagen führte. Im J. 1798 wurde er mit 500 Reichsthalern jährlicher Pension in den wohlverdienten Ruhestand versetzt und starb am 8. Juli 1809 zu Kopenhagen. Als Bläser verband er mit einem trefflichen Ansatz und herrlichen Ton einen ungemein seelenvollen Ausdruck, welcher die Kenner zum Entzücken hinriss. — Sein Sohn Philipp Christian B., geboren 1773 in Kassel, war vom Vater gleichfalls

zu einem höchst vortrefflichen Oboebläser herangebildet worden, sodass er nach dem Weggange seines Vaters nach Kopenhagen dessen Stelle als erster Oboist in der Hofkapelle zu Kassel annehmen konnte. Später berief ihn der König von Dänemark als Director seiner Harmoniemusik nach Kopenhagen, und B. benutzte diese Stellung, um dänische und deutsche Lieder fleissig zu sammeln und 1793 und 1797 herauszugeben. In seinen Werken für Oboe sowohl, als auch für Flöte und Horn zeigte er sich als einen geschickten Componisten, doch ist die Mehrzahl derselben Manuscript geblieben.

Barth, Elise, geboren zu Prag, zeigte schon sehr früh so ungewöhnliche Neigung und Anlage zum Klavierspielen, dass sich der Director Dionys Weber ihres Talentes annahm und ihr eine sorgfältige musikalische Erziehung gab. Schon in ihrem siebenten Jahre spielte sie ziemlich schwierige Stücke von Mozart, Steibelt, Dussek und Clementi, und einige Jahre später gab es keine Schwierigkeiten mehr für sie, wie sie durch ein fertiges Vomblattspielen bekundete. Bewandert in der gesammten Klavierliteratur von Scarlatti und Joh. Seb. Bach an bis auf Hummel und Moscheles, unternahm sie ihre erste Kunstreise in die Badeorte Böhmens und erntete Beifall und Bewunderung. Nach ihrer Rückkehr setzte sie das bereits angefangene Studium des Generalbasses und der Harmonielehre fort und gelangte durch Fleiss und Eifer nach kurzer Zeit dahin, auch als tüchtige Componistin auftreten zu können. Mit dem Professor am Prager Conservatorium, dem ausgezeichneten Violinisten Friedr. Wilh. Pixis und mit der rühmlichst bekannten Sängerin Frau Podhorsky unternahm sie hierauf ihre zweite Conzertreise und zwar nach Wien und nach dem benachbarten Ausland und errang dabei den Ruf, eine der besten Pianistinnen jener Zeit zu sein. Im J. 1840 erhielt sie die Stelle einer Klavierlehrerin für die Gesangschülerinnen am Conservatorium zu Prag und bekundete, dass sie eine eben so schätzbare und tüchtige Lehrerin, wie Klavierspielerin sei.

Barth, Henri, ein belgischer Tonsetzer und von 1763 bis 1780 Musikmeister zu Gent. Man kennt von ihm: »*Six motets à grand choeur et six duettes pour deux basses, avec deux violons et orgue, dédiés au prince Charles de Lorraine, gouverneur des Pays-Bas*«.

Barth, Joseph Johann August, geboren den 29. Decbr. 1781 zu Grosslippen in Böhmen, wandte sich schon früh der Musik mit solcher Vorliebe und beobachtender Aufmerksamkeit zu, dass er bereits in seinem 8. Lebensjahre tactfest Sopran sang, Violine spielte und Flöte, Clarinette und Trompete blies. Man brachte ihn zu weiterer Ausbildung so wunderbarer Fähigkeiten nach Budweis; bald wurde er selbst Lehrer auf verschiedenen Instrumenten und nahm endlich eine Stelle als Clarinettist im Theaterorchester zu Linz an. Nach drei Jahren kehrte er in seine Heimath zurück und bildete dort eine Musikbande, die sich in ganz Böhmen vortheilhaft bekannt machte. B. selbst erhielt dadurch einen Ruf als Tenorist im Kirchenchor der Niclas- und Thomaskirche in Prag. Im J. 1807 trieb es ihn jedoch nach Wien, wo ihn zufällig der Fürst Ernst von Schwarzenberg singen hörte, der auf seine Stimme so grosse Hoffnungen setzte, dass er dieselbe bei Tomaselli kunstgemäss ausbilden liess. Unter den Fittigen einer solchen Protection wuchs B.'s Ruf, und bald war er der erklärte Liebling der Kunstkenner Wiens. Im J. 1819 wurde er als kaiserl. Hofkapellsänger angestellt und behauptete diese Stellung noch ehrenvoll, als die Zeit längst den Jugendschmelz seiner kunstgeübten Stimme vernichtet hatte. — Sein Sohn Gustav Barth, welcher gleichfalls in Wien als angesehener Pianist und Componist lebt, ist der Gatte der berühmten und gefeierten ehemaligen k. k. Hofopernsängerin Anna Maria Wilhelmina van Hasselt (s. d.).

Bartheil, Johann Jakob, ein vorzüglicher Hornbläser und als solcher Schüler Karl Türrschmiedt's. Er befand sich im J. 1797 als erster Hornist in der Kapelle des Grafen F. von Schweinitz in Schlesien.

Barthel, Johann Christian, geboren den 19. April 1776 zu Plauen im Voigtlande, erhielt seinen ersten Unterricht im Klavierspiel bei dem damals berühmten Organisten Rösler in Plauen, und machte solche Fortschritte, dass er sich in seinem 12. Jahre, als er in dem Hause des Cantors Doles in Leipzig eines der schwersten

Klavierconzerte von Mozart vortrug, sich die Lobsprüche des gerade anwesenden Componisten erwarb. Als Schüler der Thomasschule in Leipzig genoss er noch den Unterricht Hiller's und Görner's, doch wurde und blieb die Orgel sein Lieblingsinstrument. In seinem 14. Lebensjahre wurde er bereits Organist an der Freischule zu Leipzig und zwei Jahre später, auf Hiller's Empfehlung, Conzert- und Musikdirector am fürstlich Schönburg'schen Hofe, in welcher Stelle er drei Jahre hindurch verblieb. Weiterer Studien halber kehrte er jedoch nach Leipzig zurück und wurde darnach 1798 als Cantor und Musikdirector in Greiz angestellt. Er machte in diesem Amte eine grössere Kunstreise durch Deutschland, auf welcher man ihm 1804 die Hoforganistenstelle in Altenburg anbot, die er auch annahm und im Sinne seines würdigen Vorgängers Joh. Ludw. Krebs bis zu seinem Tode, am 10. Juni 1831, verwaltete. Von seinen zahlreichen Compositionen sind nur einige gediegene Orgelstücke gedruckt erschienen; im Manuscripte befinden sich aber noch viele, die einer weiteren Verbreitung wohl werth wären, als Cantaten, Motetten, Psalme und Orgelfantasien, da sie zu ihrer Zeit von wesentlichem Einfluss auf die Läuterung des Geschmackes in den engeren Altenburger Kreisen gewesen sind.

Barthélemon, Hippolyte (englisch Bartleman), geboren im J. 1731 zu Bordeaux, machte seine musikalischen Studien in Paris und that sich, noch jung, als vorzüglicher Violinist und als Componist für das Theater hervor. Nach einigen Kunstreisen, auf denen er als Virtuose bewundert wurde, ging er im J. 1766 nach London, wo er den grössten Theil seiner übrigen Lebenszeit wirkte und sich grosse und verdiente Achtung erwarb. Seine Opern: »Pelopidas«, »*The judgement of Paris*«, »*The maid of the Oaks*« u. s. w. hatten auf der englischen Opernbühne viel Erfolg, und seine gediegenen Klavier- und Violincompositionen und besonders sein empfindungsvolles Violinspiel erwarben ihm auf einer Kunstreise nach Deutschland und Italien im J. 1777 allgemeine Bewunderung. B. starb im J. 1808 als Musikdirector des Vauxhall-Orchesters zu London.

Barthélemy, Jean Jacques, ein gelehrter Historiker und Archäologe, geboren den 20. Januar 1716 zu Cassis unweit Aubagne in der Provence. In seinem berühmten Werke: »*Voyage du jeune Anacharsis en Grèce*« (3 Bde. Paris, 1788 und öfter), welches in fast alle europäischen Sprachen übersetzt wurde (deutsch von Biester, 7 Bde. Berlin, 1792—1804) und ihm eine Stelle in der Pariser Akademie verschaffte, beleuchtet er auch vielfach die Musik der Griechen. B. starb am 30. April 1795 zu Paris mit dem Ruhme eines durchaus rechtschaffenen Mannes und vielseitigen Gelehrten.

Barthélemy, Louis, französischer musikalischer Schriftsteller, stammte aus Grenoble, wo er im J. 1750 geboren war. — Ein anderer musikalischer Schriftsteller gleichen Namens, Pierre B., ist zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts zu Boulogne geboren.

Barthez, Paul Joseph, einer der gelehrtesten Aerzte und Physiologen Frankreichs, wurde den 11. Decbr. 1734 in Montpellier, wo sein Vater berühmter Ingenieur war, geboren und starb den 13. Octbr. 1806 in Paris. Er war Mitarbeiter des »*Journal des savants*« und des »*Dictionnaire encyclopédique*« und hat in dem nach seinem Tode erschienenen »*Traité du beau*« interessante Aufschlüsse über die theatralische Declamation der alten Griechen und Römer gegeben.

Bartholdy, Jacob Salomon, preussischer Geheimer Legationsrath, geboren zu Berlin am 13. Mai 1779, gestorben zu Rom am 27. Juli 1825, war der Sohn wohlhabender jüdischer Eltern, in deren Hause er die sorgfältigste Erziehung genoss. Nachdem er seine Universitätsstudien vollendet, ging er nach Paris, von dort nach Italien und endlich nach Griechenland. Die Berliner musikalische Zeitung vom Jahre 1805 enthält als Frucht dieser Reise einen grösseren Artikel von ihm, betitelt: »Ueber den Volksgesang der Sicilianer«.

Bartholin ist der Name eines Geschlechts, welches sich in Dänemark durch Gelehrsamkeit und schriftstellerische Verdienste ausgezeichnet und viele wichtige Aemter, besonders an der Universität zu Kopenhagen, bekleidet hat. In musikalischer Hinsicht kommen in Betracht: Kaspar B., Sohn des als Philolog, Naturforscher und Arzt gleicherweise berühmten Thomas B., geboren 1654 zu Kopenhagen und

gestorben um 1705. Er zeichnete sich durch werthvolle archäologische Forschungen und Werke aus. Von ihm u. A.: »*De tibiis veterum et earum usu libri tres*« (Rom, 1677). Ferner ist hier zu nennen der grosse Mathematiker Johann Friedrich B., geboren 1665 zu Kopenhagen, gestorben 1708, von dessen Schriften hierher gehört: »*Dissertatio de Saule per musicam curato*« (Kopenhagen, 1745).

Bartholini, s. Bartolini.

Bartholomäus von Glantville (Glanvil), ein Schriftsteller des 14. Jahrhunderts, von dem im J. 1366 ein Werk erschien unter dem Titel: »*De proprietatibus rerum*«. Dasselbe ist von Hawkins in seiner »Geschichte der Musik« als altes Document in Bezug auf die damaligen Instrumente vielfach benutzt worden.

Bartholomäus, Johann Christian, lebte gegen Ende des 17. Jahrhunderts. Von ihm eine Schrift: »*Surdus de sono judicans*« (Jena, 1690), in welcher vorgeschlagen wird, den Tauben durch einen auf die Brust gesetzten metallenen Leiter die Schwingungen der Töne wahrnehmbar zu machen, ein Verfahren übrigens, welches in neuester Zeit wieder aufgenommen worden ist.

Bartholutius, Rufinus, ein italienischer Franziscanermönch, welcher als Tonsetzer in Bologna, Padua und Venedig in hohem Ansehen stand und sich eines ausgebreiteten Rufes erfreute. Man sagt von ihm allgemein, dass er der Erste gewesen sein soll, der zwei abgesonderte Chöre zugleich habe singen lassen, was zugleich darthun würde, dass er zu den ältesten Contrapunktisten gehört habe, da Hadrian Willaert dieselbe Kunst erst um 1540 betrieb. Daraus aber zu folgern, dass B.'s Blüthezeit in das 14. Jahrhundert zu setzen sei, wie dies Schilling, Schladebach und andere Lexikographen gethan haben, bleibt kühn und gewagt und wäre an und für sich schon an der Hand der Musikgeschichte zu widerlegen. Mit grösserer Wahrscheinlichkeit wird vielmehr der Beginn des 16. Jahrhunderts als die Wirkensepoche des B. anzunehmen sein.

Bartl, Konrad, Professor der Mathematik, geboren den 14. Juni 1750 in Weipert (Böhmen), studirte in Austerlitz und Prag und wurde zum Doctor der Philosophie promovirt. Im J. 1779 wurde er in Prag und 1782 in Olmütz zum Professor der Mathematik berufen. In seinen Mussestunden spielte er die Harmonica; er erfand für dieselbe eine Tastatur und schenkte dem Wiener Kunstcabinet das so verbesserte Instrument. Ausser verschiedenen Abhandlungen über Mechanik, Optik und Astronomie schrieb er auch: »Nachricht von der Harmonika und dem Mechanismus der Tastenharmonika« (Brünn, 1799). Er starb am 28. Oct. 1810 in Olmütz. M–s.

Bartňanský, Dimitri, in Deutschland oft Bortniansky geschrieben, der sogenannte »russische Palestrina«, wurde im J. 1752 in Gloukoff, einem Dorfe der Ukrajina, geboren. Mit ausgezeichneten musikalischen Anlagen begabt, studirte er zuerst in Moskau und dann in Italien, namentlich in Venedig unter Galuppi. Um das J. 1782 kehrte er nach Russland zurück und wurde zum Director der kaiserlichen Kapelle ernannt. B. componirte 35 vierstimmige geistliche Conzerte, 10 Conzerte für Doppelchöre und eine dreistimmige Messe. Durchdrungen von der italienischen Kirchenmusik, brachte er den Keim derselben nach Russland, ohne dass sein Gefühl und sein Geist zugleich von dem damaligen italienischen Rouladen- und Fiorituren-luxus bestochen war. Seine Gesänge sind kernig, seine Harmonisation edel und erhaben. Alle diese Eigenschaften treten in seinem Cherubinen-Gesang (in Prag 1842 aufgeführt) glänzend hervor. Das poetisch-slavische Element und die herzliche Seelengüte, die manchmal bis in Schwermuth verfällt, ist durch eine würdige Musik ausgedrückt. In seinen Compositionen bemerkt man die Vermischung des altitalienischen Kirchenstyls mit dem in der griechischen Kirche üblichen traditionellen Psalmodiren. Kaiser Alexander ernannte ihn wegen seiner Verdienste um die russische Kirchenmusik zum Staatsrath und als solcher starb er am 9. Oct. 1825 in St. Petersburg. Einige der B.'schen geistlichen Gesänge, vom Berliner Domchor oft ausgeführt, haben auch in der in Berlin erschienenen »*Musica sacra*« Aufnahme gefunden. M–s.

Bartoli, Daniello, ein beliebter Prediger, gelehrter Jesuit und fruchtbarer Schriftsteller in Physik, Geschichte u. s. w., geboren im J. 1608 im Gebiete von

Ferrara, gestorben am 13. Januar 1685 zu Rom, ist der Verfasser einer wichtigen Schrift, betitelt: »*Del suono, de' tremori armonici e dell' udito trattati IV*« (Rom, 1679 in 4.).

Bartoli, Erasmo, ein italienischer Kirchencomponist, geboren zu Gaëta im J. 1606, gestorben 1656 in Rom.

Bartoli, Giovanni Battista, ein italienischer Tonsetzer des 16. Jahrhunderts, von dem »*Madrigali a 5 voci lib. I*« im Cataloge der königl. Bibliothek in Lissabon sich verzeichnet finden.

Bartolini, Bartolomeo, einer der grössten Sänger zu Anfange des 18. Jahrhunderts, wurde um 1685 zu Faënza geboren und war ein Schüler von Pistocchi und von Bernabei. Seine Glanzperiode fällt in die Jahre 1720 bis 1730, wo er Sänger des Kurfürsten von Bayern war.

Bartolini, Oriondo, auch Nartolini geschrieben, geboren zu Siena um die Mitte des 16. Jahrhunderts, schrieb Messen für fünf bis neun Stimmen, Motetten für eine bis acht Stimmen, so wie dreistimmige Arien und Canzonetten, sämmtlich in Venedig im Druck erschienen. Einige seiner Motetten finden sich auch in den in Antwerpen veröffentlichten Sammelwerken des Phalesius.

Bartolini, Simeone, nach seinem Geburtsorte Perugino genannt, war um die Mitte des 16. Jahrhunderts Sänger der päpstlichen Kapelle in Rom und galt zugleich als einer der ausgezeichnetsten römischen Tonkünstler. Im J. 1545 wurde er als Director und Vorsänger nebst acht anderen Mitgliedern derselben Kapelle mit zum Concil in Trient entsandt, theilweise wohl auch, um mit den übrigen herbeigezogenen Kunstverständigen die dort verhandelte kirchenmusikalische Frage entscheiden zu helfen.

Bartolini, Vincenzo, ein Castrat, der um 1792 als Mitglied einer italienischen Operngesellschaft in Kassel sich durch seine schöne, umfangreiche Stimme, durch Geläufigkeit und Ausdruck, die Ergebnisse einer vortrefflichen Schule, auszeichnete. Für ihn schrieb David von Apell mehrere seiner Bravourarien.

Bartolocci, Julius, ein gelehrter Orientalist des 17. Jahrhunderts. In seiner rabbinischen Bibliothek befinden sich zwei musikalische Abhandlungen: 1) »*De psalmis et musicis instrumentis*«, 2) »*De Hebraeorum musica*«.

Bartolomei, Antonio, ein hervorragender italienischer Violinspieler aus Parma, wo er 1760 geboren war.

Bartolomi, Angelo Michele, italienischer Theorbenspieler des 17. Jahrhunderts, welcher um das Jahr 1660 in Diensten des Prinzen von Condé stand.

Bartolomio, Barbarino, italienischer Tonkünstler, welcher zu Anfange des 17. Jahrhunderts lebte. Er ist der Herausgeber zweier Sammlungen von Madrigalen, welche unter dem Titel: »*Il primo ed il secondo libro de' madrigali di diversi autori*« (Venedig, 1607) erschienen sind.

Bartolus, Abraham, ist der Verfasser eines »*Musica mathematica*« (Altenburg, 1608) betitelten Werkes.

Bartoluzzi, ein vortrefflicher Guitarrespieler zu Anfange dieses Jahrhunderts, welcher auch eine im zweiten Jahrzehnt sehr geschätzte Guitarreschule bei Tob. Haslinger in Wien herausgab, die nicht weniger als sieben Auflagen erlebt haben soll.

Baryphonus (aus d. Griech.), wörtlich übersetzt: Tiefstimme (von βαρύς tief und φωνή die Stimme) ist eine selten vorkommende Bezeichnung für Bassist.

Baryphonus, Heinrich, ein verdienstvoller musikalischer Schriftsteller des 17. Jahrhunderts, welcher eigentlich Grobstimme hiess, seinen deutschen Namen jedoch nach damaligem Gebrauche gräcisirte. Er war um das Jahr 1580 zu Wernigerode im Harz geboren und wirkte als Cantor in Quedlinburg. Er soll 18 musikalische Abhandlungen in lateinischer Sprache geschrieben haben, von denen jedoch nur vier im Druck erschienen sind, nämlich: 1) »*Isagoge musica*« (Magdeburg, 1609), 2) »*Plejades musicae etc.*« (Halberstadt, 1615), 3) »*Institutiones musico-theoreticae etc.*« (Leipzig, 1620) und 4) »*Ars canendi etc.*« (Leipzig, 1626 und 1630).

Barypykni (aus d. Griech.), die Anfangstöne der fünf Tetrachorde des grie-

chischen Systemes, auf denen das Pyknon (die dichten Intervalle) im chromatischen und enharmonischen Klanggeschlechte liegt (s. Tetrachord).

Baryton, richtiger **Bariton** geschrieben, die höhere Bassstimme (s. Bass).

Baryton oder ital.: *Viola di bordone*, ein Saiteninstrument des vorigen Jahrhunderts. Es soll, nach Gerber, etwa um 1700 erfunden sein, war zu Haydn's Zeit in Wien sehr beliebt und verschwindet hierauf nach und nach aus der Reihe der zur Verwendung kommenden Tonwerkzeuge. Der Gestalt nach der *Viola da gamba* ähnlich, nur mit breiterem Griffbrett, hatte der B. fünf bis sieben Saiten, die mit dem Bogen gestrichen wurden, unter dem Griffbrette aber ausserdem am ausgehöhlten Halse noch 8, 14 oder 16 Saiten von Messingdraht (Anton Liedl bezog es sogar mit 27 Drahtsaiten), die mit der Daumenspitze gespielt wurden; neun Bünde dienten zur Hervorbringung der halben Töne. Der Klang war edel und angenehm und, von einem fertigen Spieler behandelt, für den Ausdruck sanfter und melancholischer Empfindungen vorzüglich geeignet. Die Schwierigkeit der Behandlung jedoch, welche nur langsame und mässig bewegte Sätze gestattete, und die daraus hervorgehende Unzweckmässigkeit für die Orchesterverwendung mögen es veranlasst haben, dass das B. ganz ausser Gebrauch gekommen ist. Haydn soll (vgl. G. Carpani, *le Haydine*) 163 Stücke für dasselbe gesetzt haben. Ueber das Instrument selbst findet man ausführlichere Mittheilungen in J. F. B. C. Maier's neu eröffneten Musiksaal (2. Aufl. Nürnb., 1741), wo es auch den Namen *Viola de Paredon* führt.

Baryton oder **Euphonium** heisst ein im J. 1843 von Sommer construirtes und in neuester Zeit von jedem deutschen Militär-Musikcorps geführtes Blechblasinstrument mit drei Ventilen, welches sich von dem Tenorhorn nur durch eine weitere Schallrohrmensur unterscheidet, die auch eine vollere Klangfärbung hervorruft. Seine Stimmung ist in *C*, wesshalb die Töne desselben genau in ihrer Höhe von C_1 bis b^1 im Bass- oder Tenorschlüssel notirt werden. Ist die Stimmung des B. in *B*, wonach sich dann der Umfang desselben als von B_1 bis as^1 gehend ergiebt, so nennt man dieses Instrument meistentheils Tenortuba. Der B. dient gewöhnlich nur zur Verstärkung des Grundbasses in der höheren Octave, doch wird er auch seiner wohlklingenden und leicht angebenden Töne halber zu Melodieführungen häufig angewandt. †

Basadonna, Giovanni, ein vorzüglicher italienischer Tenorist, geboren zu Neapel im J. 1806 und ein Schüler Nozzari's. Im J. 1828 erschien er auf der Opernbühne zu Venedig, und von da an datiren seine glänzenden Erfolge, zunächst auf allen grösseren Theatern seines Vaterlandes, von 1838 bis 1844 auch zur italienischen Saison in Wien. Im J. 1845 war er Mitglied einer in Brüssel gastirenden italienischen Operngesellschaft, hatte aber damals bereits seine schöne Stimme fast gänzlich verloren, wesshalb er der Bühne entsagte und sich in Wien als Gesanglehrer niederliess. Die politischen Wirren und die damit verbundene Geschäftslosigkeit des Jahres 1848 veranlassten ihn, nach Rio Janeiro zu gehen, wo er jedoch schon im Juni des Jahres 1850 vom gelben Fieber dahingerafft wurde.

Basch, Leopold, Musikpädagog, geboren im April 1829 in Prag, studirte unter Wenzel Tomaschek das höhere Pianofortespiel und die Harmonielehre und machte im J. 1841 einige Kunstreisen als Pianist in Deutschland. Vom J. 1848 an lebt er in Wien, wo er als geachteter Musiklehrer wirkt. B. componirte auch einige Salonstücke für Klavier, von denen »*Le regret*« (*Op.* 1) am bekanntesten wurde. M-s.

Bas-dessus (franz.), die in der französischen Musik gebräuchliche Benennung für Mezzosopran (s. Discant).

Basevi, Antonio, ein italienischer Musikschriftsteller, welcher in Florenz lebt. Er ist der Begründer und Redacteur der dort erscheinenden Musikzeitung »*l'Armonia*« und steht als Kenner und Beförderer der classischen, namentlich auch der deutschen Musik in hohem Ansehen.

Basile, Adriana, s. Baroni.

Basili, Andrea, richtiger als **Basily,** ein vortrefflicher Tonsetzer der römischen Schule, war um die Mitte des 18. Jahrhunderts Kapellmeister an *Santa Casa* zu Loreto und starb im J. 1775. Von seinen als vorzüglich gerühmten Kirchenwerken ist nur wenig im Druck erschienen. — Sein Sohn, Francesco B., geboren zu Loreto

1766, erhielt seine musikalische Ausbildung in Rom beim Abbate Jannacconi, worauf er Kapellmeister zu Foligno, Macerata und Loreto wurde. In diese seine Blüthezeit, von 1788 bis etwa 1825, fallen vortreffliche Werke seiner Composition, sowohl für die Kirche, wie für das Theater (15 Opern, deren Titel Fétis in seiner »*Biogr. univ.*« 2. Auflage aufführt). B. lehnte sich in seinem Style an die guten älteren italienischen und an deutsche Vorbilder und erlangte in Italien keine Popularität, weil man ihn für allzugelehrt und gründlich erklärte. Zudem verdunkelte das damals in blendendem Glanze aufsteigende Gestirn Rossini's überhaupt alle rivalisirenden Bestrebungen der Zeitgenossen. Von Loreto aus wurde B. im J. 1827 als Censor, d. h. Mitdirector, an das Conservatorium zu Mailand berufen und 1837 als Fioravanti's Nachfolger im Kapellmeisteramte an die St. Peterskirche in Rom, eine Stelle, welche er bis an seinen am 28. März 1850 erfolgten Tod bekleidete. Von seinen Arbeiten sind im Druck erschienen: Grössere und kleinere Kirchenstücke (darunter 20 Messen), eine Sinfonie für Orchester, Ouvertüren seiner Opern im Klavierauszuge, so wie Sonaten, Variationen und Fugen für Pianoforte. Ausserdem führt Fétis eine staunenswerthe Menge von Kirchencompositionen aller Art auf, welche B. handschriftlich hinterlassen hat. — Ein Sohn von ihm, Basilio B., wurde 1803 zu Macerata geboren. Vom Vater zu einem eben so vorzüglichen Pianisten wie Sänger ausgebildet, ging er 1826 als Tenorist zur Bühne, sang mehrere Jahre mit Erfolg in italienischen Theatern und schloss sich endlich einer Unternehmung nach Brasilien an. Von dort zurückgekehrt, liess er sich in Madrid als geschätzter Gesanglehrer nieder. Er betheiligte sich seit 1848 an dem Unternehmen, eine nationale spanische Oper im Circustheater zu Madrid zu begründen und brachte daselbst auch eine seiner Opern, »*El diablo predicator*«, nicht ohne Glück zur Aufführung.

Basilios, der Grosse genannt, und von der griechischen Kirche noch jetzt als einer ihrer vorzüglichsten Schutzheiligen verehrt, dessen Fest man am 1. Januar feiert, wurde 329 zu Cäsarea in Kappadocien geboren und starb 379 daselbst als Bischof. In Athen von heidnischen Philosophen gebildet, war er ein Verehrer und Förderer der altgriechischen Literatur, deren Studium er unausgesetzt anempfahl. Abt Gerbert schreibt ihm die Einführung der Psalmodie in die morgenländische Kirche zu, was nicht ganz richtig ist, da dieselbe wohl schon weit früher, von besonderen Sängern oder den Priestern vorgetragen, in derselben bestand. B. hat vielmehr das grosse, später von Ambrosius in der abendländischen Kirche nachgebildete Verdienst, den Volksgesang in den Gottesdienst eingeführt zu haben und zwar dergestalt (vgl. A. Thierfelder, »*De Christianorum psalmis et hymnis*« Lpz. 1868, Teubner), dass die ganze Gemeinde (ἐκκλησία) einige wenige kurze Psalme vollständig durchsang, mehr aber noch, dass sie einzelne Schlussverse (ἀκροστίχια) der vom Vorsänger vorgetragenen Psalmen im Chor wiederholte, oder kurze Formeln, z. B. Amen, *Kyrie eleison* u. s. w., einschaltete.

Basis (von dem griech. βαίνω), Alles, worauf man geht oder steht, daher die Unterlage, Grundlage einer Sache. In der Musik versteht man darunter die tiefste Stimme einer Harmonie oder den tiefsten Ton eines Accordes. Es ist wahrscheinlich, dass das Wort Bass (s. d.) durch Zusammenziehung des Wortes B. entstanden ist.

Baskische Trommel oder **Pauke,** s. *Bedon de Biscaye.*

Bass (ital.: *basso,* franz.: *basse*) heisst: 1) die tiefste der vier Hauptgattungen der menschlichen Stimme (s. Bassstimme). — 2) Die tiefste oder unterste Stimme einer Harmonie oder eines Tonstücks, ohne Rücksicht, ob dasselbe für Singstimmen oder Instrumente oder beide zusammen gesetzt ist, oder ob die Stimme, welche zeitweilig die unterste, auch wirklich durch eine Bassstimme oder durch ein Bassinstrument vertreten ist. Denn der B. einer Combination gleichzeitiger Stimmen kann recht wohl auch einer Viola oder Bratsche, einer Alt- oder Tenorstimme zufallen, sobald sie nur die tiefste der Tonverbindung ist. Früher hiess übrigens eine solche nur zeitweilig unterste Stimme, welche keine wirkliche Bassstimme war, zum Unterschiede Basseto oder Basset (s. d.). Das Wort B. hat also hier durchaus nur die Bedeutung seines Stammwortes Basis (s. d.), die denn auch auf die Stimme und auf die Instrumente, welche gewöhnlich als Basis zu dienen haben, vorzugsweise übertragen ist.

In jedem mehrstimmigen oder überhaupt auch nur begleiteten Satz ist der B. Grundlage und Träger der Harmonie, die Hauptstimme, insofern die Combinationen aller übrigen Stimmen von ihm abhängig sind. Gute und starke Besetzung und geschickte Führung desselben zu verstehen, sind unumgängliche Eigenschaften eines des Tonsatzes völlig mächtigen Componisten. Gegenüber der bedingten Beweglichkeit der mittleren Stimmen und der uneingeschränkten der melodieführenden obersten, bewahrt im Allgemeinen der B. den Charakter des Ruhenden und Stützenden. Je bewegter er gehalten wird, wie es in der contrapunktischen oder besser polyphonen Schreibart, wo er sich an dem Flusse aller Stimmen häufig betheiligt, vorkommen kann, desto mehr verliert er an seiner natürlichen Bestimmung, Fundament des Tongebäudes zu sein und macht die Aufstellung einer allertiefsten Stimme als Fundamental- oder Grund-Bass (s. d.) nothwendig, die, unabhängig von dem eigentlichen Wettstreite der polyphonen Stimmen (den Bass mit eingeschlossen), das Ganze zusammenhält, stützt und trägt. Von der guten Führung des Basses hängt ein wesentlicher Theil der Wirkung jedes Tonstückes ab, und es kann nur zu leicht die kräftigste und schönste Melodie ohne dieselbe seicht und fade werden; denn der B. ist die nähere Bestimmung und Modification des melodischen Ausdruckes. Wie dies zugeht, ist an anderen Orten ausführlicher zu erklären (s. Harmonie). So wichtig demnach der B. für die Melodie, so ist er nicht minder bestimmend für die Harmonie. Denn der ganze harmonische Inhalt eines Musikstückes ist schon in der Grundstimme desselben, nach der erst alle Mittelstimmen ihr Verhältniss zu regeln haben, fast vollständig enthalten. Es war ein in früheren Zeiten allgemeiner und sehr ausgebildeter Gebrauch, die Harmonie der Tonstücke bei deren Aufführung auf einem vielstimmigen Instrumente (Orgel, Klavier, Laute u. s. w.) zum Zwecke der Ausfüllung mancher Mittelstimmen, der Hervorhebung des ganzen Accordganges, auch der Verstärkung und Gruppirung der dynamischen Effecte, mitzuspielen, was übrigens nicht nach der vollständigen Partitur, sondern nach einer, behufs deutlicherer Erkennbarkeit der Accorde, mit Ziffern versehenen Bassstimme geschah. Eine solche bezifferte Bassstimme nannte man Generalbass (s. d.) und das Verfahren, die Harmonie dadurch vorzutragen, Generalbassspiel. Der durch das ganze Stück ununterbrochen fortlaufende B., der zwar nicht immer die Bassstimme selbst, aber doch stets die zeitweilig tiefste Stimme war, hiess *Basso continuo* (s. d.) oder kurz *Continuo*. Bei grossen Vocalsätzen mit Instrumentalbegleitung treten häufig zwei Bässe, der Gesang- und der Instrumentalbass, hervor. Wenn sich beide Bässe, was nicht selten geschieht, vollständig von einander trennen, so ist gewöhnlich dem Instrumentalbasse der eigentliche Grundbass zugetheilt. Der Doppelchor von zweimal vier Stimmen unterscheidet sich vom achtstimmigen Chore dadurch, dass er zwei selbstständige Bässe hat, von denen jeder der Grundbass seines Chores ist, während der achtstimmige Chor nur einen Grundbass hat. Bei allen vielstimmigen Tonstücken muss die Grundstimme hinsichtlich der Besetzung eine im Verhältniss zu den Oberstimmen durchgreifende, markige Stärke haben, denn Nichts schwächt die Wirkung des Ganzen mehr, als eine undeutliche und schwache Unterstimme. Eben so dürftig und matt, wie eine Orgel mit zu schwachem Pedal, wirkt ein Chor- oder Orchesterwerk, dem das Fundament kräftiger Bässe fehlt, während eine fest und sicher einherschreitende Grundstimme stets einen majestätischen Effect hervorruft. — 3) Die tiefsten Streichinstrumente, also Violoncell und Contrabass, nennt man zu Gunsten einer kurzen Bezeichnung oft den B. oder die Bässe des Orchesters. Unter diesem Namen, auch vorzugsweise deutscher B. geheissen, gab es in früherer Zeit aber auch ein ganz selbstständiges Streichinstrument, ein Mittelding zwischen Violoncell und Contrabass, d. h. kleiner als der letztere und tiefer reichend als das erstere, welches mit fünf, zuweilen auch mit sechs auf verschiedene Art gestimmten Saiten bezogen war. Gegenwärtig ist es wohl, wie so viele andere tiefe Streichinstrumente aus der Gattung der Violen, ganz ausser Gebrauch gekommen, weil es nicht blos schwerfällig war, sondern auch für schnellere Notenfiguren nicht ausreichende Beweglichkeit besass. Die letzten Spuren seines Vorkommens finden sich in den Tanzmusiken zu Anfange dieses Jahrhunderts, wo es dazu diente, Contrabass und Violoncell zugleich zu vertreten.

Bassa (tief, *scil.* Ottava) und die dafür gebräuchliche Abkürzung 8^{va} oder blos 8 bedeutet, unter das Liniensystem gesetzt, dass die so bezeichneten Noten eine Octave tiefer erklingen sollen, als sie geschrieben stehen. Soll, wie dies auf Klavierinstrumenten vorkommt, die tiefere Octave oder Octavenreihe zu dem durch die Note selbst angezeigten Tone oder der Tonreihe mit angeschlagen werden, so bezeichnet man dies durch ein darunter gesetztes *coll'*8^{va} oder *coll'*8. Wie überhaupt, so ist auch in allen diesen Dingen B. der Gegensatz von Alta (s. d.).

Bassanelli hiess eine jetzt gänzlich veraltete Art von Blasinstrumenten mit einem Rohrblattmundstücke in einer trichterförmigen Einfassung, welche in der Zeit vor der Erfindung der Oboen und Clarinetten nebst vielen anderen Instrumenten gleicher Gattung in Gebrauch war; sie führt diesen Namen nach dem Erfinder Giovanni Bassani, einem genialen venetianischen Componisten, welcher ungefähr um das Jahr 1620 sich am meisten hervorthat. Dieses Instrument, dessen Tonumfang und Grösse sich nach seiner Bestimmung richtete, indem man, wie immer in jener Zeit, auch von dieser Art Blasinstrumente einen sogenannten Accord (s. d.) in Gebrauch hatte, wurde aus einem langen, geraden, unten offenen Rohre von Holz gefertigt, das nach dem Mundstücke hin sich verjüngte. In dem engsten Rohrende des Instrumentes wurde ein noch kleineres, sich abwärts schlängelndes Rohr angebracht, das dem sogenannten S bei unserem heutigen Fagotte nicht unähnlich war, in welches dann das Mundstück in ähnlicher Art gesteckt wurde, wie man dasselbe bei unseren Oboen und Fagotten anbringt. Das Mundstück bestand aus zwei Rohrblättern, welche jedoch nicht unmittelbar mit den Lippen angefasst wurden, sondern in einer kesselartigen Vertiefung sassen; beim Anblasen des Instrumentes wurde diese kesselartige Vertiefung mit dem Munde verschlossen, wie die Mundstücke der Trompete und Posaune. Da die B. in gewisser Art nur eine Species der Schalmeyen waren, so hatten sie auch, gleich diesen, auf der vorderen Seite sieben Tonlöcher, von denen sechs mit den Mittelfingern beider Hände bedient wurden, und das siebente, mit einer Klappe versehene, etwas mehr nach dem Ende des Rohres hin befindliche Tonloch behandelte man durch den kleinen Finger der linken Hand; ein Tonloch für den Daumen gab es an dem Instrumente nicht. Der Ton der B., welcher zwar ziemlich stark erschallte, doch wegen des mit demselben stets vereinten schnarrenden Geräusches sich nicht gerade angenehm bemerkbar machte, war dem eines offenen 2,5 Meterrohres gleich; wegen der Art des Anblasens intonirte derselbe jedoch um eine Quarte tiefer, als die Länge des Rohres den Ton bestimmte. Was nun noch den Umfang des in drei Arten: Bass-, Tenor- und Alt-B. gebräuchlichen Instrumentes anbetrifft, so war derselbe für die grösste Art von *C* bis *f*; für die mittlere von *G* bis *c*, und für die kleinste von *d* bis *g'*. Schliesslich sei noch bemerkt, dass Prätorius in seiner »*Syntagma Mus.*« *Tom. II, p.* 41 das Instrument abgebildet und beschrieben hat, welche Beschreibung insofern bemerkenswerth ist, als sie aus einer Zeit stammt, in der die B. sich noch in Gebrauch befanden und desshalb Forschern auf diesem Felde der Musikwissenschaft in Bezug auf die B. eine besonders zu beachtende Urkunde sein muss. C. B.

Bassani, Geronimo, Schüler Lotti's und vorzüglicher Componist, wie Sänger, war gegen Ende des 17. Jahrhunderts in Venedig geboren. Er hat zahlreiche Kirchenwerke, aber auch Opern geschrieben, so z. B. »*Bertoldo*« (1718) und »*L'amor per forza*« (1721).

Bassani, Giovanni Battista, einer der grössten Violinisten des 17. Jahrhunderts und zugleich ein fruchtbarer und gewandter Tonsetzer. Er wurde um 1657 zu Padua geboren und war ein Schüler Castrovillari's. Nachdem er einige Jahre hindurch am Dom zu Bologna als Kapellmeister fungirt hatte, ging er 1685 in gleicher Eigenschaft nach Ferrara und starb daselbst im J. 1716. Er war im Violinspiel der Lehrer Corelli's, der auch für seine Compositionen in B. sein Vorbild fand. B. hat sechs grosse Opern und zahlreiche Kirchen- und Violinstücke hinterlassen, welche in grösstem Ansehen standen. Die *Accademia filarmonica* zu Bologna und die *Accademia della morte* in Ferrara hatten seine Verdienste dadurch anerkannt, dass sie ihn zum Mitglied ihrer Gesellschaft ernannten.

Bassano, Giovanni, ein berühmter italienischer Componist und Instrumentist

zu Venedig gegen das Ende des 16. Jahrhunderts. Er ist der Erfinder der nach ihm benannten Bassanelli (s. d.).

Bassclarinette nennt man eine grösser, als die sonstigen in Gebrauch befindlichen, gebaute Clarinette, die um eine ganze Octave tiefer als die allbekannte *B*-Clarinette ihre Töne angiebt und somit zu den 2,51 Meterton gebenden Instrumenten gehört. Dass die B. eine solche Tiefe bei dem verhältnissmässig doch nur kurzen Schallrohre zu geben vermag, beruht auf der Eigenheit der Tonbildung in den clarinettartigen Instrumenten, indem in denselben die Luftsäule wie in einem gedeckten Rohre schwingt; somit ist der tiefste Ton, welchen die B. angeben kann, die Duodecime von *B*, nämlich *D*. Näheres darüber, wie überhaupt über die Gattungseigenheiten dieser Instrumentart s. unter Clarinette. Diese B. vermag in ihrer besten Construction alle chromatischen Töne von dem grossen *D* ab bis zum b^2 hin zu geben, wovon jedoch für gewöhnlich nur die bis d^2 hin gebraucht werden; es hat also eigentlich einen Umfang von 3¾ Octaven. Der in seiner Klangfarbe, besonders in der tieferen Lage, sich den Blechblasinstrumenten nähernde Ton dieses Instrumentes war in neuerer Zeit als nicht mehr so wesentlich erachtet worden, dass man die Pflege der B. für besonders wünschenswerth hielt, wesshalb sie nur noch sehr selten sich in Gebrauch befand. Was nun die äussere Gestaltung dieses Instrumentes anbetrifft, so ist das aus Buchsbaum gefertigte Schallrohr desselben gerade; dem Oberstücke dieses geraden Holzrohres jedoch ist ein Metallrohr eingefügt, das sogenannte S, welches beinahe rechtwinklig umgebogen die Rohrfortsetzung bildet. An dem freien Ende dieses Metallrohres befindet sich das Mundstück des Instrumentes, welches dem der *B*-Clarinette vollkommen gleich ist. Die innere Rohrbildung, besonders die des Holzrohres, ist in der Bohrung u. s. w. ebenfalls mit der der Instrumentgattung conform, und die Applicatur wie die Notirung der B. durchaus mit der um eine Octave höheren *B*-Clarinette übereinstimmend. Im Opernorchester ist sie erst in der neuesten Zeit wiederum sehr effectvoll von Meyerbeer und R. Wagner verwendet worden, sodass ihr längeres Bestehen als zur Verwendung kommendes Instrument gesichert erscheint. Eine kleinere Art der B. ist die nur in einigen Militärcorps des Auslandes gebräuchliche Baritonclarinette. Durch die stumpfwinklige Verlängerung, welche auch die letztgenannte von der gewöhnlichen Clarinette unterscheidet, erhält sie etwa die Tiefe eines Violoncells. Sie wird öfters mit dem Bassethorn verwechselt, mit dem sie allerdings in der Tongattung ähnlich ist, da sie zwischen Clarinette und Fagott steht. 2.

Bassclausel oder **Bassizans** (latein.: *clausula fundamentalis*) wird der Tongang des Basses beim Tonschlusse, insbesondere beim Ganzschlusse, genannt, also seine Fortschreitung von der Dominante zur Tonica, eine Quarte aufwärts oder eine Quinte abwärts. S. Ganzschluss.

Basse chiffré (franz.), bezifferter Bass, ist der in Frankreich gebräuchliche Name für Generalbass (s. d.).

Basse clef, französische Benennung für Bassschlüssel (s. d.).

Basse contrainte (franz., ital.: *Basso ostinato*) nennen die Franzosen ein Bassthema von einigen, etwa vier oder acht Tacten, welches durch das ganze Tonstück immer von Neuem wiederholt wird, während die Oberstimmen stets andere Contrapunkte dagegen ausführen und mit immer anderen melodischen Sätzen hervortreten. Also die feste Bassstimme in der Passacaglia und in der Ciaconna, gegen welche die Oberstimmen immer neue Couplets bringen. Der Bass kann entweder ununterbrochen, oder nur mit einzelnen kurzen Unterbrechungen in dieser Aufgabe verwendet werden. Ein schönes Beispiel in dieser Setzart ist der Einleitungschor zu Händel's Oratorium »Susanne«.

Basse contre (franz.), die tiefere Bassstimme.

Basse de Cromorne oder **B. de hautbois,** älterer französischer Name für das Basson oder Fagott. — *B. de viole*, alte Benennung der *Viola da gamba*. — *B. de violon*, der französische Name für Contrabass. — *B. d'harmonie*, die Ophicleïde.

Basse double (franz.), der Name für die grösste Art des Contraviolon.

Basse, Karl, geboren im J. 1828 zu Frankfurt a. M., ein Neffe des beliebten

Liedercomponisten Wilh. Speier. Er bildete sich als Basssänger für die Bühne aus und sang auf den Theatern zu Frankfurt und Bremen, bis er 1851 an der königl. Oper zu Berlin engagirt wurde, welcher er als verwendbares Mitglied für zweite Partien noch immer angehört.

Bassethorn oder **Bassborn** (ital.: *Corno di bassetto*) nennt man ein im vorigen Jahrhundert nicht allein erfundenes, sondern auch am meisten angewendetes clarinettartiges Instrument, das um seine besondere sanfte, hornartige Klangfarbe von vielen Virtuosen als Hauptinstrument gewählt, und in allen grösseren geographischen Musikkreisen anders benannt wurde. In Italien hiess dasselbe *corno di bassetto*, auch wohl *clarone* (grosse Clarinette); in Frankreich *cor de basset*, und in Deutschland B. oder Krummhorn, seiner eigenthümlichen Gestalt wegen. Diese durch Beugung des Schallrohres des Instrumentes hervorgerufene krumme Gestalt, von der Rohrlänge, wenn man die Tonlöcher desselben mit den Fingern decken will, fast bedingt, gestattete in bequemer Armeslänge die Behandlung des B., und wurde in zweierlei Art geschaffen. Man machte das Schallrohr entweder in halbrunder Form, oder man fertigte dasselbe aus zwei geraden Haupttheilen an, die in einem stumpfen Winkel aneinandergefügt wurden. Letztere Gestalt des B. wurde die fast herrschende, weil hiezu die Rohre gebohrt werden konnten, während, wenn das Instrument in halbrunder Gestalt gebaut werden sollte, das zusammengeleimte Rohr desselben in seinen congruenten Hälften ausgestochen werden musste. Die Erfahrung hat nämlich gelehrt, dass in einem sorgfältig gebohrten Rohre die Schallwellenbildung stets in regelrechterer Weise stattfindet, als in einem gestochenen, was wohl darin seinen Grund hat, dass die innere Flächenform eines gebohrten Rohres auf die Längsschwingungen einer Luftsäule weniger unregelmässig einwirkt — der ringförmigen Gleichheit der Unregelmässigkeiten halber, die stets im Umfange der gleichen Dichtigkeitsregionen der sich bildenden Tonwellen sich gleich stark geltend machen — während, selbst wenn eine ähnliche innere Flächenbildung in sorgfältigster Art durch das Ausstossen des Rohres angestrebt wird, diese Gleichheit zu erreichen kaum möglich ist. Wie wesentlich aber die innere Flächenbildung eines Rohres überhaupt ist, wenn dasselbe zu einem Blasinstrumente verwendet werden soll, mag man aus den Bemerkungen über dieselbe in den Artikeln Blasinstrumente und Ausblasen sich klar machen. Die Spielart dieses Instrumentes, wenn der darauf Musicirende zugleich dasselbe mit den Händen tragen sollte, war wegen der Grösse desselben eine so beschwerliche, dass man schon früh daran dachte, dem Spieler die Last des Tragens abzunehmen; man befestigte, um dies zu bewirken, vermittelst einer Schleife oder eines Hakens, gerade in der Biegung des Rohres angebracht, das B. an der Bekleidung des Spielers. Die Länge des B. betrug ungefähr 1,25 Meter, und in dieser Länge unterschied man sechs trennbare Theile desselben, die, wie es noch heute mit den Stücken der Clarinette u. s. w. geschieht, in einander geschoben wurden, nämlich: den Schnabel (s. d.), die Birne (s. d.), zwei Mittelstücke, das Kästchen (s. d.) und den Schallbecher (s. d.). Alle diese Theile wurden aus Buchsbaumholz gefertigt und in frühester Zeit mit Leder überzogen, nur der Schalltrichter war aus Messingblech und frei von diesem Ueberzuge, den man in späterer Zeit auch beim ganzen Instrumente wegliess. Das obere Mittelstück, welches, wenn man seine Grösse nicht in Betracht zieht, dem der Clarinette vollkommen gleich ist, hat drei Tonlöcher, die mit dem zweiten, dritten und vierten Finger der linken Hand bedient werden; an der entgegengesetzten Seite des Mittelstückes befindet sich ein Tonloch, das der Daumen dieser Hand deckt, und zwei andere noch, welche die *Gis*- und *A*-Klappe behandeln. Die Direction der *A*-Klappe übernimmt der zweite Finger der linken Hand, bei deren Tonloch der Druckhebel dieser Klappe anfängt; die der *Gis*-Klappe aber, welche in unmittelbarer Nähe des Tonloches für den Daumen der linken Hand endigt, wird durch diesen regiert. In dem zweiten Mittelstück befinden sich ebenfalls drei Tonlöcher, die mit dem zweiten, dritten und vierten Finger der rechten Hand gedeckt werden können, woneben noch die Löcher sich in demselben befinden, die durch die offene *C*- und die verschlossene *Es*-Klappe zu bedienen sind, deren Klappenhebelende so nahe dem kleinen Finger der rechten Hand sich befinden, dass sie auch durch diesen

gegriffen werden müssen. Ausserdem ist in diesem Mittelstücke an derselben Seite desselben noch die verschlossene *Cis*-Klappe (der Druckhebel derselben endigt bei dem kleinen Finger der linken Hand am ersten Mittelstück und wird auch durch diesen gehandhabt) und an der entgegengesetzten Seite ein Tonloch für den Daumen der rechten Hand. Das sogenannte Kästchen birgt in sich eine dreifache darin auf- und niedergehende Fortsetzung des Schallrohres, wodurch am Instrumente etwas in der Längenausdehnung erspart wird. In der ersten Abtheilung dieses Rohrfortganges ist das Loch für die *H*-Klappe; der Stiel dieser Klappe reicht ebenfalls bis zum ersten Mittelstücke hinauf und wird durch den kleinen Finger der linken Hand regiert. Ferner haben die beiden anderen Rohrgänge im Kästchen die Löcher zu der offenen *F*- und *G*-Klappe, welche vom Daumen der rechten Hand behandelt werden. In dem Umfange des B. von *F* bis f^3, der gewöhnlich nur von *F* bis c^3 benutzt wird, kann dasselbe jeden chromatischen Ton erklingen lassen, sodass es 49 Töne oder vier volle Octaven wiederzugeben vermag, welchen Umfang ausser demselben nur noch die Basstuba hat. Die Notirung der Töne dieses Instrumentes geschieht um eine Quarte höher, als dieselben erklingen, sodass der *c* notirte Ton stets als *F* sich giebt; man verzeichnet zwar die Töne des B. im Violinschlüssel; da aber die tiefsten Töne von diesem Instrumente, wenn man sie in diesem Schlüssel correct aufschreiben wollte, zu viel Nebenlinien bedürften, so zeichnet man dieselben im Bassschlüssel auf oder vermerkt sie eine Octave höher im Violinschlüssel, bei welcher letzteren Aufzeichnungsart man jedoch den technischen, auch bei der Clarinette üblichen Ausdruck *chalumeau* (s. d.) hinzuzusetzen pflegt. Der Klang des B. hat einen noch zarteren Schmelz als der der Clarinette, indem das weiter mensurirte und längere Rohr desselben ihm besonders in der tieferen und mittleren Lage einen durchaus eigenthümlichen Reiz verleiht, sodass ein Schriftsteller behauptet: »Das B. drücke sehnsüchtige Liebe, seliges Hinschwinden in eine wirkliche Geisterwelt, Wehmuth u. s. w. in solchem Grade aus, wie kein anderes Instrument«. Am meisten geeignet ist dies Instrument, langsame Melodien in gefühlter Weise vorzutragen und desshalb für die Ausführung brillanter und schneller Tonpassagen nicht anwendbar. Trotzdem wählten dasselbe in der Zeit seiner Blüthe, zu Ende des vorigen Jahrhunderts, hervorragende Künstler als Lieblingsinstrument; wir nennen von den vielen nur Backofen, Beerhalter, Betz, Blaschke, Böhmer, Czerny, David, Friedlowsky, Küffner, Lotz, Springer, Tausch und Teimer. Obgleich nun diese Klangeigenheiten des B. am Schlusse des vorigen Jahrhunderts auch viele Meister veranlassten, grossartige Effecte gerade seinem Tonreiche anzuvertrauen, — wir erwähnen nur die Anwendung desselben durch Mozart in dem Requiem, der »Zauberflöte«, dem »Titus« u. s. w., — so ist dasselbe dennoch jetzt gar nicht mehr in Gebrauch; es wird, falls man Compositionen aus jener Zeit, in denen das B. hervorragend sich geltend macht, aufführen will, fast durchgängig durch andere, gangbare Instrumente zu ersetzen gesucht. Im vorigen Jahrhundert, mit dem sich bemerkbar machende Bestreben, Instrumente zu erfinden, die den gefühlten Klang insbesondere in vorzüglicher Qualität zu erzeugen vermochten, wurde nach der Sage auch dies Instrument zuerst 1770 in Passau gefertigt, und fand, da es so sehr das Zeitbedürfniss zufriedenstellte, schon 1772 an Theodor Lotz in Pressburg einen Vervollkommner, dem sich später die Gebrüder Anton und Joh. Stadler, Beide Kammermusiker zu Wien, anreihten, indem sie die bis dahin dem Instrumente in der Tiefe fehlenden Halbtöne zwischen *C* und *E*: *Cis*, *D* und *Dis* einverleibten. Die allmälige Anwendung einer immer grösseren Zahl von Instrumenten zu den Tonschöpfungen der Neuzeit, wie besonders die solcher Blasinstrumente, welche auch in geringster Anzahl sich bei einer starken Orchesterbesetzung genügend hervorzuthun vermögen, führte den Untergang der sentimentalen Tonwerkzeugschöpfungen des vorigen Jahrhunderts im Allgemeinen herbei, dem sich auch das B. nicht hat entziehen können; bis zu Ende der zwanziger Jahre dieses Jahrhunderts hin scheint dasselbe sich noch in Gebrauch erhalten zu haben, doch über die Grenzen Deutschlands hinaus niemals recht heimisch geworden zu sein. C. B.

Bassetpommer, s. Bombard und Pommer.

Bassflöte, Flötenbass, 1) ein veraltetes Blasinstrument, zur Gattung der

Blockflöten gehörig. S. *Flûte à bec.* 2) In der Orgel eine sanft intonirende Pedalstimme. S. Flötenbass.

Bassgeige, vulgärer Ausdruck für Contrabass (s. d.).

Basshorn (ital.: *Corno basso*), war im Anfange dieses Jahrhunderts ein Holzblasinstrument mit neun Tonlöchern, wovon drei durch Klappen gedeckt wurden, die mit dem kleinen Finger und dem Daumen der linken Hand regiert wurden, welches seine Benutzung hauptsächlich in der sogenannten Militärmusik fand. Dasselbe ist angeblich von einem gewissen Frichot um das Jahr 1800 in England erfunden worden, und soll von dem Erfinder ganz aus Messingblech gefertigt worden sein; seit 1805 aber, wo das meist durch deutsche Instrumentbauer gefertigte B. gesucht war, erhielt es die bekannte fagottähnliche Gestalt. In dieser Form bauten vorzüglich die Sondershäusener Fertiger desselben den fagottähnlichen Theil aus Mahagony oder Ebenholz; es endigte jedoch in einer Metallstürze und wurde durch ein kesselförmiges Mundstück, das in ein metallenes S-Rohr gesteckt wurde und dann erst in das Holzrohr führte, angeblasen. Das B. gab vom grossen *C* oder *B* an alle Töne chromatisch bis zur vierten Octave des Grundtones. Nach der Beschreibung, wie sie Gerber von dem Instrumente giebt, hatte das B. einen starken Schall, obgleich derselbe eine dumpfe Klangfarbe zeigte, doch war die Angabe desselben etwas schwerfällig, sodass es nur Tonfiguren in mässigem Tempo mit Klarheit ausführen konnte. In der Leipziger »Allgem. Musikal. Zeitung«, IV. Jahrgang, Nr. 2 und XI. Jahrgang, S. 413—430 ist dasselbe noch eingehender besprochen. Dies Instrument, welches gegenwärtig wohl gar nicht mehr geführt wird, wurde, wie alle ähnlichen Bassinstrumente, in der Militairmusik durch die später eingeführte Basstuba (s. d.) verdrängt. B.

Bassi, Carolina, eine vorzügliche und gefeierte Sängerin, um 1780 in Neapel geboren, sang, durch schöne Stimme und herrliche Schule ausgezeichnet, von 1798 bis 1820 auf den italienischen Theatern. Hierauf zog sie sich vom Theater, wie von der Oeffentlichkeit zurück. — Sie ist nicht zu verwechseln mit einer gleichzeitigen dramatischen Sängerin Carolina B., welche aus Mailand gebürtig und am dortigen *Teatro della Scala* 1813 und 1814 engagirt war.

Bassi, Luigi, ein ausgezeichneter italienischer Baritonist, wurde 1766 in Pesaro geboren und von Pietro Morandi in Sinigaglia in Gesang und Musik unterrichtet. In seinem 13. Lebensjahre betrat er bereits in Frauenrollen die Bühne und ging vier Jahre später nach Florenz. Dort nahm sich seiner der Sänger Laschi an und bildete ihn weiter aus. Im J. 1784 trat B. in das Engagement des Directors Guardasoni in Prag und schwang sich schnell zum erklärten Liebling des dortigen, sehr kunstgebildeten Publicums empor, dem er auch bis 1806 ununterbrochen treu blieb. Zwei Ereignisse aus dieser Zeit stellen seinen Namen in das Gefolge ewig denkwürdiger und glorreicher Erinnerungen: das erste, dass er der erste Sänger des Grafen Almaviva in »Figaros Hochzeit« war, durch den diese Oper zu ihrem kunstgeschichtlichen Rechte der Berühmtheit gelangte; das andere, dass für ihn und für seine herrlichen Mittel Mozart die Titelpartie seines unvergänglichen »Don Juan« schrieb. Im J. 1806 trat B. in die Dienste des Fürsten von Lobkowitz, in denen er acht Jahre hindurch verharrte, während welcher Zeit er auch in Wien mehrere Male auftrat, worauf er 1814 wieder in das ihm lieb gewordene Prag zurückkehrte, zu der Zeit, als C. M. v. Weber die musikalische Direction der deutschen Oper daselbst führte. Schon damals machte sich an seiner Stimme das Recht des herannahenden Alters mit Macht geltend; dennoch folgte er noch 1815 einem Rufe nach Dresden als Sänger an der Italienischen Oper. Bald aber vertauschte er diese Stellung mit der eines Regisseurs, in welcher er auch am 13. Septbr. 1825 starb, nachdem er in C. M. von Weber ein zweites glänzendes Gestirn am Opernhimmel in Deutschland hatte aufgehen sehen.

Bassi, Nicolo, gleichfalls ein sehr bedeutender italienischer Sänger, vorzüglich im Buffofach, war im J. 1767 zu Neapel geboren und glänzte seit 1791 bis fast zu seinem Ende hin auf fast allen grösseren Bühnen Italiens. Im J. 1808 sang er auch in Paris, eben so später in Wien, blieb aber nicht lange im Auslande, sondern kehrte in sein Vaterland zurück und starb nach langer Bühnenthätigkeit am 3. Decbr. 1825 zu Vicenza, wo er eine Anstellung am Theater gefunden hatte. Er hat auch mehrere

Sammlungen italienischer Arietten componirt und herausgegeben. — Ausser den Genannten ist noch eines jüngeren italienischen Opernsängers dieses Namens zu erwähnen, nämlich des Vincenzo B., dessen Blüthezeit als Bassist in die Jahre 1825 bis 1842 fällt.

Bassinstrumente nennt man diejenigen Tonwerkzeuge, welchen in Instrumentalstücken die Ausführung der Bassstimmen zugetheilt ist, also Violoncell, Contrabass, Bassclarinette, Fagott, Serpent, Contrafagott, Bassposaune, Tuba, Ophicleïde, auch die Pauken u. s. w.

Bassiron, Philipp, einer der ältesten Contrapunktisten, dessen Blüthezeit wahrscheinlich noch vor Josquin Després, also etwa um 1440, zu setzen ist. In der Sammlung des Ottavio Petrucci da Fossombrone »*Missae diversorum auctorum*« (Venedig, 1513), also aus der Zeit kurz nach Erfindung des Notendruckes mit beweglichen Metalltypen, befinden sich einige von B.'s Messen.

Bassist heisst derjenige Sänger, welcher die tiefste männliche Stimme, eben so derjenige Spieler, welcher die tiefen Instrumentalstimmen ausführt.

Bassnoten nennt man diejenigen Noten, welche sich hinter dem sogenannten *F*- oder Bassschlüssel (s. d.) verzeichnet finden und die in ihrer Lage und Benennung daher von den Bestimmungen dieses Schlüssels abhängig sind. S. auch Noten und Notenschrift.

Basso (ital.), tief und zwar häufig in dieser Bedeutung in der Zusammensetzung mit anderen Wörtern. Als Hauptwort ist es die Benennung für Bass und Bassstimme.

Basso continuo, oder blos **Continuo** (ital.), wörtlich der ununterbrochen fortlaufende Bass. In den Partituren älterer vocaler Tonwerke, wenn sie von Orchester und Orgel, oder von Orgel (Klavier) allein begleitet waren, findet man auf dem untersten Systeme die mit diesem Namen versehene Grundstimme des Ganzen zusammenhängend an einander geschrieben, häufig auch für den begleitenden Flügel- oder Orgelspieler mit der Generalbass-Bezifferung versehen. Dieser *Continuo* folgt stets der zeitweiligen tiefsten Stimme, die nicht immer der Bass zu sein braucht, sondern stellenweise auch der Tenor oder Alt, die Viola oder Clarinette sein kann, wenn diese gerade die tiefste Stimme im Satze vorstellen. Auch bei Solonummern, mögen sie selbstständig hervortreten, oder mit Chor abwechseln, geht der *Continuo* immer mit der tiefsten Begleitstimme fort. Vom *Continuo* unterscheidet man den Ripien-Bass (s. *Ripieno*). Der begleitende Orgel- oder Klavierspieler kann mittelst der ausgeschriebenen Continuo-Stimme dem Verlaufe des ganzen Werkes leicht folgen; mitunter enthält sie neben der Bezifferung noch Fingerzeige von Seiten des Componisten, welche die Art der Begleitung feststellen, z. B. an welchen Stellen er das volle Werk, oder nur eine schwache Registrirung anzuwenden, an welchen wiederum er nur den Bass *tasto solo* zu verstärken habe. Die Einführung des *Continuo* überhaupt war in den Zeiten beschränkterer instrumentaler Hilfsmittel eine Nothwendigkeit; er hielt das ganze Tonstück fest zusammen, vermittelte ruhigen Singstimmen gegenüber den erwünschten Grad von Beweglichkeit, unterhielt den scharf nüancirten Stimmen gegenüber eine gewisse gegensätzliche Gleichmässigkeit und füllte die Stellen, in denen wenige Stimmen beschäftigt waren oder die Stimmen in ihrem eigenthümlichen Gange die Harmonie unvollständig liessen, aus.

Basson (franz.), der Fagott (s. d.); auch Bezeichnung eines Orgelregisters. S. Orgelregister.

Basso ostinato oder **obligato** (ital.), identisch mit der französischen Benennung *Basse contrainte* (s. d.).

Basso ripieno (ital.), s. *Ripieno*.

Basspommer, s. Bombard und Pommer.

Bassposaune, s. Posaune.

Bassschlüssel, auch Basszeichen und *F*-Schlüssel genannt, ist das Zeichen 𝄢 auf der vierten Linie des Notensystems, mittelst dessen diejenige Linie, auf welche das kleine *f* zu stehen kommen soll, bestimmt wird, woher auch der Name *F*-Schlüssel. Gegenwärtig ist dieser *F*-Schlüssel das ausschliesslich verwendete Basszeichen,

während in älterer Zeit noch ein solcher auf der dritten (hoher Bass- oder Baritonschlüssel) und auf der fünften (tiefer Bass- oder Contrabassschlüssel) im Gebrauche waren. Näheres darüber s. unter Notenschrift.

Basssteg, s. Balken.

Bassstimme. Man pflegt drei oder vier Arten der B. zu unterscheiden, den tiefen Bass, den hohen Bass, den Bariton und den Bass-Buffo, welcher letztere der Stimmlage nach in der Regel hoher Bass ist. Der Umfang der ganzen B., so weit er in guter Musik vorkommt, reicht vom grossen *D* bis zum eingestrichenen *fis* oder *g* (Osmin auf der einen Seite, Thoas in Gluck's Taurischer Iphigenie auf der anderen). Doch giebt es B. von noch ausgedehnterer Tiefe, die bis in die Contra-Octave weit hineinreichen (die Kirchenchöre im Berliner Dom und in St. Petersburg besitzen eine Anzahl solcher Stimmen, deren unergründlich scheinende Tiefe in hohem Grade den Eindruck des Feierlichen, Erhabenen hervorbringt); auch in der Höhe leisten einzelne Stimmen noch Bedeutenderes, namentlich mit Hinzunahme des Falsets, das, wie z. B. Stockhausen beweist, auch dem Bass nicht unzugänglich oder unschicklich ist. Für einen den heutigen Forderungen vollkommen genügenden Chorbass ist der Umfang von zwei Octaven, von *F* bis f^1, kaum zu entbehren; mitunter wird noch mehr verlangt. Da aber im Chor eine Stimme die andere ergänzt, kann natürlich auch eine Stimme von geringerer Ausdehnung grossen Nutzen bringen. Bei dem Solobass tritt die Forderung des angegebenen Umfanges und einer möglichst grossen Gleichmässigkeit von Höhe und Tiefe gebieterischer hervor. Auch hier ist aber entscheidend, ob sich Jemand für den Conzert- oder Oratoriengesang oder für die Bühne ausbilden will; denn der Bühnengesang macht immer, wie an Kraft und Ausdrucksfähigkeit, so auch hinsichtlich des Umfanges die am weitesten gehenden Ansprüche. Der tiefe Bühnenbass wird in der Tiefe das *F* und *E*, in der Höhe das *Fis* erreichen müssen; Mitte und Tiefe bilden aber den Schwerpunkt seiner Stimme, und die Höhe kann nur vorübergehend verlangt werden. Falset ist für den tiefen Bass kaum anwendbar; dagegen wird in den höchsten Brusttönen, wenn sie bis zum *F* und *Fis* reichen sollen, doch eine etwas leichtere Behandlung der Stimme eintreten müssen, als in Mitte und Tiefe (die höheren Noten der kleinen Octave können als ungefähre Grenzscheide gelten). Ob die tiefsten Töne des Basses, wie Garcia zuerst behauptet hat und spätere Gesanglehrer und Physiologen mit ihm übereinstimmend lehren, auf einem eigenen Register des Kehlkopfes, Contrabassregister oder Strohbass (nach Merkel), genannt, beruhen, ist noch zweifelhaft. Hinsichtlich der Klangfarbe des tiefen Basses finden sich viele Varietäten je nach Naturanlage und Ausbildung; am vorherrschendsten ist aber das Dunkle, Schwere und Kräftige. Diese Eigenschaften sollen durch die künstlerische Ausbildung gemildert, aber nicht vernichtet und in die entgegengesetzten verwandelt werden. Der tiefe Bass ist weder zu schneller Tonbewegung, noch zum Ausdruck des Leidenschaftlichen, des sanft sich Einschmeichelnden und des hell Aufjubelnden bestimmt; sein Charakter ist unerschütterliche Festigkeit, Ruhe, Würde und Majestät. Gemildert aber müssen die oben erwähnten Eigenschaften werden, weil sie in ihrer natürlichen Einseitigkeit sowohl des Wohlklanges und Adels entbehren, als auch die Erweiterung des Organes zu einem grösseren Umfang unmöglich machen. Der hohe Bass reicht kaum höher, als der tiefe (nach den heutigen Bühnenansprüchen), bedarf aber einer grösseren Ausdauer und eines intensiveren Klanges in der hohen Tonlage. Ueberhaupt wird seine Klangfarbe heller als die des tiefen Basses sein, er wird ihn in Bezug auf Beweglichkeit des Organes übertreffen; das Markige des Tones darf ihm aber nicht fehlen. Dadurch unterscheidet er sich vorzugsweise von dem Bariton, in dessen Stimme das gesammte Empfindungsleben nach allen Richtungen hin auf das Vernehmlichste vibriren muss, während der hohe Bass gleich dem tiefen die grössere Ruhe und Festigkeit des Gemüthes repräsentirt, nur in etwas schärferer, mehr nach Aussen hin gewendeter Fassung, als jener. Es hängt damit zusammen, dass dem Bariton, obschon er etwas höher liegt, als der hohe Bass, eine etwas dunklere Klangfarbe, als diesem, wohl ansteht, weil diese geeigneter ist, die mannigfachen Erregungen des Gemüthes, deren Dolmetscher er zu sein berufen ist, überzeugend zu versinnlichen. Als Beispiele des hohen Basses und des Bariton mögen

Thoas und Orest (Taurische Iphigenie) gelten; jener ist trotz der grossen Leidenschaft seiner Arie als hoher Bass zu bezeichnen, denn sein Charakter ist der des starren Trotzes, Orest dagegen ist eine alle Seiten des menschlichen Gemüthes in sich entfaltende Natur. Der Bariton ist eine der reichsten Stimmgattungen, weil er die Gegensätze des Kräftigen und Weichen in sich vereint. Wenn Alt und Tenor als die beiden mittleren Stimmgattungen, in denen das männliche und weibliche Princip sich durchdringen, zu gelten haben, so ist der Bariton das Mittlere innerhalb der männlichen Stimmgattungen, wie der Mezzosopran das Mittlere innerhalb der weiblichen. Er vereinigt in sich Zartheit, Leidenschaft und Kraft. Eine allzu helle Klangfarbe kann dem Ausdruck des Leidenschaftlichen und Gefühlvollen, den er sehr oft zu übernehmen hat, gefährlich werden. Der Umfang des Bariton reicht in der Höhe oft bis zum *G*, ja zum *As*, mit Falset noch weiter, die Tiefe mitunter nur bis zum grossen *A* oder *G*. Selten wird ein tieferer Ton, als *G*, von dem eigentlichen Bariton verlangt, doch kommen auch Ausnahmen vor, z. B. in der Partie des Seneschall im »Johann von Paris«. — Der Bassbuffo wird in der Regel den Umfang des hohen Basses nöthig haben, doch wird nicht so viel Kraft, als von diesem, in der Höhe verlangt. Manche Partien, z. B. die des Osmin, die für einen bestimmten Sänger (Fischer) geschrieben war, überschreiten indess die gewöhnlichen Grenzen bedeutend. Ueberhaupt steht bei dem Bassbuffo die Forderung des Spieles in erster Linie, und an Tonfülle und Tonschönheit werden weniger Ansprüche gemacht. Kommen aber diese Eigenschaften und ausserdem Eleganz im Vortrage dazu, so wird der Werth des Bassbuffo um so höher zu schätzen sein; und es ist daran zu erinnern, dass Sänger wie Lablache (als Leporello) und Tamburini (als Figaro im »Barbier«) auch auf diesem Gebiete ihre Gesangstriumphe feiern konnten. Wenn im Allgemeinen deutliche und schnell fertige Aussprache, so wie das Talent, dem Ton selbst eine komische Färbung zu geben, als die wesentlichen Kennzeichen eines guten Bassbuffo zu gelten haben, so handelt es sich doch eben so sehr um gefällige Anmuth des Tones, um Geschmack im Vortrag; ja es fehlt selbst nicht an Momenten, in denen der Bassbuffo Glanz des Tones zu zeigen berechtigt ist (z. B. das lange *D* in der Leporello-Arie zu den Worten »aber in Spanien«). Von dem Falset kann der Bassbuffo oft einen sehr wirksamen Gebrauch machen, z. B. als Bartolo im »Barbier von Sevilla«, wenn er das »*grazie*« Rosinens im ersten Finale spöttisch nachahmt. In Deutschland scheinen leider die guten Bassbuffos im Aussterben. Es wird aus den Partien, die in dieses Gebiet fallen, selten ein ernstes Studium gemacht, aus dem thörichten Vorurtheil, es lohne der Mühe nicht. Es würde aber die Bildung aller Stimmen besser gedeihen, wenn neben dem ernsten auch der heitere und leichte Gesang kunstgerecht gepflegt würde; denn er bewahrt die Stimme vor dem Uebernehmen der Kraft, woran sie so oft frühzeitig zu Grunde gehen. G. E.

Bassstimme heisst auch jede geschriebene oder gedruckte Basspartie für Gesang oder Instrumente, bei den letzteren vorzüglich die des Violoncell und des Contrabass.

Basston ist der tiefste Ton einer Harmonie oder eines Accordes, selbst wenn er zeitweilig im Tenor oder Alt liegt.

Basstrompete, s. Trompete.

Basstuba, s. Tuba.

Basszeichen, s. Bassschlüssel.

Bastardella, la, s. Agujari.

Bastini, Vincenzo, ein italienischer Componist aus der Mitte des 16. Jahrhunderts. Von ihm sind noch »*Madrigali a sei voci*« (Venedig, 1567) gedruckt vorhanden, welche in der königl. Bibliothek zu München aufbewahrt werden. Andere seiner Werke sollen sich in italienischen Bibliotheken noch finden.

Baston, Josquin, ein irrthümlich oft mit Josquin Desprès verwechselter niederländischer Contrapunktist, dessen Blüthezeit in die Mitte des 16. Jahrhunderts, nach Baini unmittelbar vor Palestrina, fällt. Burney rühmt an den Compositionen B.'s den für ihre Zeit bedeutenden Melodiengehalt und eine gute Rhythmik, so wie, dass darin die herrschende Tonart bestimmter hervortrete, als in den gleichzeitigen Werken anderer

Meister. Einige derselben finden sich in Sablinger's *Concentus,* so wie in verschiedenen anderen Sammelwerken des 16. Jahrhunderts.

Bataille, Gabriel, ein französischer Lautenspieler, welcher zu Anfang des 17. Jahrhunderts in Paris lebte und Kammervirtuose der Königin war. Von ihm erschienen von 1608 bis 1613 in Paris vier Hefte »*Airs mis en tablature de luth*«; ausserdem befinden sich viele seiner Tonstücke in den »*Airs de cour de différents auteurs*« (Paris, 1615). B. componirte gemeinschaftlich mit Guedron, Mauduit und Bochet auch mehrere Balletmusiken, welche im Louvre zur Aufführung kamen.

Bataille, Mr., ein aus dem Pariser Conservatorium hervorgegangener vorzüglicher Bassist der *Opéra comique* in Paris, dessen Gesangs- und Darstellungskunst gleich ausgezeichnet sind.

Baten, Henri, lebte als Doctor der Theologie um 1530 in Lüttich und veröffentlichte ein »*Speculum divinorum*« in zehn Büchern, worin auch »*quaestiones musicae*« vorkommen.

Bates, John, ein gegen Ende des vorigen Jahrhunderts in London lebender fertiger Klavier- und Orgelspieler, welcher sehr einflussreiche bürgerliche Stellungen bekleidete. Trotzdem, dass die Musik keineswegs sein Lebensberuf war, erwarb er sich doch einen geachteten Namen als Componist gern gesehener Opern und beliebter Gesänge und Instrumentalwerke. Auch leitete er die grossen Aufführungen zu Händel's Gedächtnissfeier und machte sich um den Fortbestand der von Pepusch 1710 gegründeten *Academy of ancient Music* verdient, indem er sie nach einem neuen trefflichen Organisationsplane 1776 reformirte, sodass das berühmte Institut, dessen Existenz damals in Frage gestellt war, bis auf den heutigen Tag noch besteht. Lange Jahre hindurch war er Dirigent und Vorsteher dieser Gesellschaft, welche sich von Neuem rühmlich hervorthat und von grossem Einfluss auf das englische Musikleben wurde. B. starb am 8. Juni 1799. — Seine Frau Sarah B., geborene Harrop, war eine Schülerin Sacchini's und als tüchtige Conzertsängerin weithin berühmt.

Bathe, William, geboren im J. 1564 zu Dublin, stammte aus einer vornehmen irländischen Familie und erwarb sich als musikalischer Schriftsteller einen wohlbegründeten Ruf. Sein vorzüglichstes Werk ist die in englischer Sprache erschienene »Einleitung in die wahre Kunst der Musik« (London, 1584). Seine Feindschaft gegen die protestantische Kirche untergrub seine Stellung in England und veranlasste ihn auszuwandern. Im Begriff, sich in Italien niederzulassen, starb er auf einer Reise von Salamanca nach Madrid am 17. Juni 1614.

Bathyllos, aus Alexandrien gebürtig, ein Freigelassener und Günstling des Mäcenas in Rom, war der Erfinder einer eigenen Art pantomimischer Vorstellungen (s. Ballet) und wurde durch seine ausserordentlichen Leistungen auf dem Theater ein Liebling des römischen Volkes. Einen Nebenbuhler in seiner Kunst fand er an dem Cilicier Pylades, welcher die Affectsprache der Gebehrden so unvergleichlich zu reden wusste, dass die von ihm getanzten tragischen Scenen Alles zum Enthusiasmus mit fortrissen. Es ist dies derselbe Tänzer Pylades, welcher, als er endlich vom Kaiser Augustus aus Sittlichkeitsgründen aus Rom verwiesen wurde, die Botschaft zurück entsandte: »Pylades kann im Nothfall einen Augustus, nicht aber Augustus einen Pylades ersetzen«. B. ebensowohl, wie Pylades werden von Juvenal, Lucian u. A. meist zusammen aufgeführt und ihrer Kunst wegen hochgepriesen.

Bathyphon hiess ein in neuerer Zeit für die Militärmusik von Skorra in Berlin erfundenes Holzblasinstrument, das aus zwei Theilen bestand, die, in ein cirkelrundes Knie gebogen, aneinandergefügt waren. Dies Instrument wurde durch ein Mundstück, das einem Clarinettschnabel nicht unähnlich war, angeblasen, hatte ungefähr den Umfang des sogenannten Contrabasses, von D_1 bis *b,* und wurde demgemäss bei der Militärmusik gebraucht. Die Erfindung der Basstuba jedoch, deren grössere Klangfülle und bedeutenderer Umfang sich bei der Militärmusik als viel dankbarer bemerkbar machten, überlieferte die B., wie viele andere Bassinstrumente, sehr bald der Vergessenheit. †

Batioli, Francesco, auch Bathioli geschrieben, einer der besten Guitarrevirtuosen aus der letzten Zeit der Blüthe dieses Instrumentes, dessen Compositionen

von allen Guitarrespielern sehr geschätzt waren. Er lebte seit etwa 1825 in Wien. Seine »Guitarre-Flageoletschule mit Bemerkungen über den Guitarrebau« (Wien, Diabelli) ist ein eben so tüchtiges instructives Werk, als wichtig für Guitarreverfertiger. Ausserdem erschienen von ihm Soli, Duos, Trios, Quartette u. s. w. für Guitarre.

Batistin, Giovanni Battista, s. Baptistin.

Batka (auch Bathka geschrieben), Name einer im vorigen Jahrhundert eben so angesehenen, wie ausgezeichneten böhmischen Künstlerfamilie. Der Vater derselben, Lorenz B., war im J. 1705 zu Lischan geboren und glänzte als ein gründlich gebildeter, vortrefflicher Orgelspieler. Er war Musikdirector an mehreren Kirchen Prags und starb im J. 1759 in Prag. Er hinterliess fünf Söhne, welche als ausübende Musiker sich sämmtlich einen trefflichen Namen machten. Der älteste, Martin, geboren 1742 und gestorben 1779 in Prag, war ein vorzüglicher Violinspieler; der zweite, Namens Wenzel, geboren 14. Octbr. 1749 zu Prag, erlangte seine Bedeutung als Fagottist und Tenorsänger und wurde Kammermusicus des Fürstbischofs von Breslau zu Johannisberg; der dritte, Veit, geboren 29. Mai 1754, zeichnete sich als Flötist und Oboist (nach Anderen auch als Hornbläser) aus und wurde Kammermusicus des Herzogs von Curland in Sagan; Michael, der vierte der Brüder, geboren 29. Septbr. 1755, hatte ebenfalls die Violine erwählt und war am Theaterorchester in Prag angestellt; der fünfte endlich, Anton, geboren 21. Novbr. 1758, besass eine vorzügliche, gut geschulte Bassstimme, war daneben aber auch als Orgel-, Violinspieler und Waldhornist sehr beliebt. Wie sein Bruder Wenzel war er in der Johannisberger Kapelle des Fürstbischofs von Breslau angestellt. — Ausserdem ist noch die Sängerin Thekla B., geborene Podlesca, die Gattin Veit B.'s, zu erwähnen, welche den Ruf des Namens noch bis in das 19. Jahrhundert hineintrug. Sie war im J. 1765 zu Beraun in Böhmen geboren und hatte nebst ihrer Schwester Marianne ihre künstlerische Ausbildung von Hiller in Leipzig erhalten, der die talentbegabten Schwestern als reisende Harfenmädchen auf der Messe kennen gelernt hatte. Sie trat zuerst auf der Bühne in Leipzig auf und zwar mit solchem Beifall, dass sie unter vortheilhaften Bedingungen in die Kapelle des Herzogs von Curland in Sagan berufen wurde. Dort verheirathete sie sich mit Veit B. und machte im J. 1800 eine Kunstreise durch Deutschland, die ihr reiche Ehre und grossen Beifall eintrug. Bis zu ihrem Abschiede von der Bühne, etwa 1807, sang sie nun wieder im Theater zu Leipzig, wo sie sehr beliebt war. In Leipzig an der Thomasschule war es auch, wo sie und ihre Schwester Marianne ihrem Wohlthäter und Lehrer Hiller ein Denkmal errichten liessen. Thekla B. starb hochbejahrt in bürgerlicher Zurückgezogenheit am 28. August 1852 zu Prag.

Bâton (franz.), Stab oder Stock, nennen die Franzosen: 1) Die grossen Pausen von mehreren, wenigstens zwei, vollen Tacten. Sie sprechen daher von einem *b. à deux mesures, à quatre mesures etc.*, Pausen von zwei, vier u s. w. Tacten. 2) Den Tactstock oder die Tactrolle des Dirigenten, auch *b. de mesure* genannt, woher auch die Phrase *battre la mesure* in der Bedeutung den Tact schlagen, den Tact angeben.

Baton, Henri, bekannt unter dem Namen *B. l'aîné*, geboren um 1710 zu Paris, war ein sehr beliebter Virtuose auf der Musette (Sackpfeife), dem damaligen Modeinstrumente. Von ihm erschienen drei Bücher Sonaten und zwei Bücher Duette für sein Instrument. — Sein Bruder Charles B., mit dem Beinamen *le jeune*, lebte als Musiklehrer in Paris. Er war Virtuose auf der Leier, verbesserte die Construction und vermehrte die Literatur derselben durch viele Compositionen. Er vertheidigte die alte französische Musik gegen die Angriffe J. J. Rousseau's in einer Brochüre: »*Examen de la lettre de Mr. Rousseau sur la musique française*« (Paris, 1754) und schrieb auch ein »*Mémoire sur la vielle*« (im *Mercure* von 1757). Er starb im J. 1758 zu Paris.

Batov, Ivan Andrejevič, berühmter russischer Instrumentemacher, geboren 1767 in Moskau, als Leibeigener des Grafen N. P. Seremetèv. B. erlernte beim Instrumentemacher V. Vladimirov den Geigenbau, dann die Pianofabrication. Seine

älteren Violinen werden auf 1000—1200 Rubel geschätzt. Er wurde übrigens nachmals vom Grafen Dimitri Nik. Sèremetev freigelassen und starb 1841. M-s.

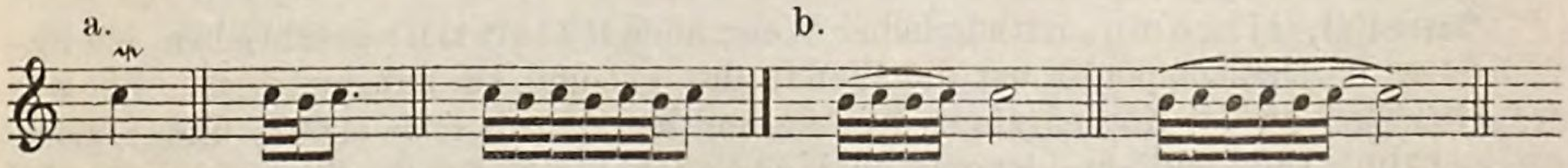
Batta, Alexander, wurde als der Sohn eines Musiklehrers am 9. Juli 1816 zu Mastricht geboren. Seinen ersten Unterricht erhielt er auf der Violine, erweckte aber weder durch Fleiss, noch durch Fortschritte bedeutende musikalische Hoffnungen. Erst als sein Vater als Lehrer an das Conservatorium nach Brüssel berufen worden war und B. den Violoncellisten Platel dort gehört hatte, erwachte mit der Liebe zur Musik auch die zum Violoncell. Er trat in das Conservatorium und wurde einer der eifrigsten und besten Schüler Platel's, sodass er 1835, mit dem ersten Preise gekrönt, die Anstalt verlassen durfte. Er wandte sich nach Paris und wurde bald der Löwe des Tages, weniger durch die Bravour seines Spieles, die noch mancherlei zu wünschen übrig liess, als durch seinen seelenvollen Vortrag. Von Paris aus machte er zahlreiche erfolggekrönte Kunstreisen durch den grössten Theil Europas. Er schrieb eine grosse Reihe von Fantasien, Variationen, Salonstücken u. s. w. für das Violoncell, deren Gehalt aber nur leicht wiegt. Werthvoller sind seine Uebertragungen Schubert'scher Lieder, die er unnachahmlich schön vortrug. — Zwei seiner Brüder haben sich als Tonkünstler gleichfalls einen Namen gemacht, nämlich Laurent B., geboren 30. Decbr. 1817 zu Mastricht, Pianist und Schüler des Brüsseler Conservatoriums, wo er 1836 den ersten Preis erhielt. Auch er ging nach Paris und war der Begleiter seines Bruders Alexander auf verschiedenen Kunstreisen. Seit 1848 lebt er in Nancy als Musiklehrer. — Joseph B., der jüngste der Brüder, geboren 24. April 1820 zu Mastricht, bildete sich auf dem Brüsseler Conservatorium zum tüchtigen Violinisten aus. Als solcher erhielt er 1846 eine Anstellung im Orchester der *Opéra comique* zu Paris. Als Tonsetzer soll er den Vorhergehenden weit überlegen sein; seine Compositionen grossen Styls, als Cantaten, Orchesterwerke u. s. w., sind jedoch nicht im Druck erschienen.

Battalos, ein berühmter altgriechischer Flötenspieler aus Ephesus, welcher um 408 v. Chr. lebte. Er war im Spiel ein Hauptvertreter des gefühlten Tones, und seine Weichheit oder vielmehr Weichlichkeit wurden sprüchwörtlich.

Battanchon, Felix, ausgezeichneter französischer Violoncellist, wurde 9. April 1814 zu Paris geboren und auf dem dortigen Conservatorium unter Vaslin und Norblin gebildet. Seit 1840 ist er Mitglied des Orchesters der Grossen Oper in Paris und tritt noch immer mit dem grössten Beifall in Conzerten auf. Er hat mehrere Compositionen für sein Instrument veröffentlicht, von denen namentlich seine 24 Etüden Op. 4 sehr schätzenswerth sind.

Battement (franz., ital.: *battimento*) ist eine alte, dem wiederholten trillerartigen Mordent ähnliche Verzierungsmanier, nur darin von ihm unterschieden, dass seine Hilfsnote nicht, wie bei dem eigentlichen Mordent (s. d.), auf die Hauptnote folgt (vgl. a), sondern ihr auf der nächst tieferen Stufe vorangeht (vgl. b). Ein besonderes Zeichen für den B. gab es nicht, wesshalb er mit kleineren Noten ausgeschrieben werden musste.

a. b.



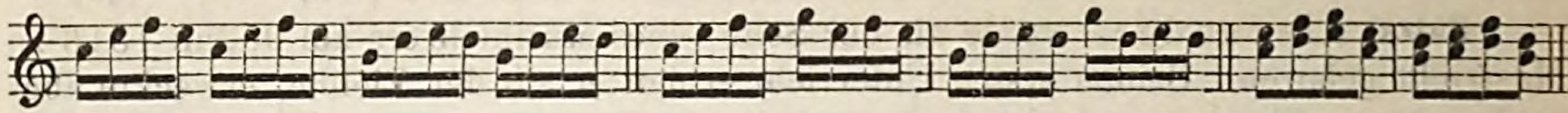
Der B. findet sich häufig in der alten Kirchenmusik, eben so in alten Tonstücken für Violine, Flöte und Oboe.

Batten, Adrian, englischer Kirchencomponist, dessen Blüthezeit zwischen die J. 1640 bis 1680 fällt. Er war Organist an der Paulskirche zu London.

Bättenhausen, Wilhelm, geboren 1824 zu Kassel, war im Violinspiel ein Schüler Ludw. Spohr's, warf sich jedoch später fast ausschliesslich auf das Pianofortespiel. Im J. 1852 siedelte er nach Newyork über und lebt daselbst als ein geschätzter und sehr gesuchter Musiklehrer. Von ihm erschien eine Reihe Pianofortecompositionen, welche jedoch überwiegend der flacheren Salongattung angehören.

Batterie (franz.), eine Setzmanier, welche aus einer Brechung der Accorde in verschiedenen Figuren besteht, dergestalt, dass man den Intervallen derselben auch

einen oder mehrere Nebentöne untermischt. Letzteres Moment unterscheidet die B. von dem Arpeggio (s. d.), z. B.:



Batteux, Charles, berühmter französischer Aesthetiker, geboren 7. Mai 1713 zu Allend'huy bei Rheims und gestorben 14. Juli 1780 in Paris als Mitglied der französischen Akademie der Wissenschaften. In seinem Werke »*Traité des beaux-arts, reduits à un même principe*« (Paris, 1746; deutsch von A. Schlegel, Leipz., 1751, 3. Aufl. 1769—70), das er später zum »*Cours de belles lettres*« erweiterte (Paris, 1765, 5 Bde.; deutsch von Ramler, Leipz., 1753, 4 Bde.), stellte er als Grundprincip, auf welches er die ganze Aesthetik zurückführte, auf, die Kunst müsse eine Nachahmung der schönen Natur sein. Er war also ein Vertheidiger der Tonmalerei und fand darin viele Anhänger und Vertheidiger, obwohl er damit Theorien auf eine Kunst überführen wollte, von der er nicht einmal Etwas verstand. In Bezug auf Musik sind sie denn auch längst gerichtet.

Battiferri, Luigi, italienischer Componist zu Anfang des 17. Jahrhunderts, war Kapellmeister an der Kirche St. Angelo in Vado. Von den ihm zugeschriebenen zahlreichen Kirchenstücken hat sich noch Nichts wieder auffinden lassen.

Battiferro, Luigi, geboren zu Urbino am Ende des 17. Jahrhunderts, war Kapellmeister in Ferrara und hat auch einige Compositionen veröffentlicht.

Battimento (ital.), s. *Battement*.

Battishill, Jonathan, geboren im J. 1738 in London, trat als Chorknabe in die Paulskirche, wo er ein Schüler Savage's war, und wurde später Cembalist am Coventgarden-Theater und Organist an mehreren Kirchen Londons, überall wegen seiner Tüchtigkeit geschätzt. Auch als Componist zeichnete er sich aus, wie seine geistlichen Musiken und die damals sehr beliebten Opern »*Alcmena*« und »*The rites of Hecate*« beweisen. Er war der Gatte der berühmten Sängerin Davis, welche 1775 starb, in Folge dessen er sich einem liederlichen Lebenswandel ergab, der schliesslich auch am 10. Decbr. 1801 zu Islington seinen Tod herbeiführte.

Battisson, Thomas, Baccalaureus der Musik und ein als gediegener Gesangscomponist geschätzter Tonsetzer. Er war um 1600 Organist an der Stiftskirche zu Chester und 1617 an der Dreifaltigkeitskirche zu Dublin.

Battista, Vincenzo, ein italienischer Operncomponist der Gegenwart, welcher in Neapel geboren und ausgebildet wurde. Im J. 1843 brachte er seine erste Oper »*Anna la Prie*« auf die Bühne, welche aber weder gefiel, noch sich halten konnte. Mit gleichem zweifelhaften Erfolge schlossen sich an: »*Margherita d'Aragon*«, »*Rosvina*«, »*Emo*«, »*Irene*«, »*Il corsaro della Guadelupa*« und »*Ermelinda*«. Auch seine 1869 in Neapel aufgeführte neueste Oper »*Alba d'Ora*« errang nur einen theilweisen Beifall und ist bereits wieder verschwunden. B. besitzt wohl genügende technische Fertigkeit, aber keine Originalität der Erfindung.

Battistini, Giacomo, irrthümlicher Weise auch Battistine geschrieben, ein italienischer Kirchencomponist um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts. Er war Kapellmeister an der Kathedrale zu Novara und hat *Motetti sacri* (1698) und *Armonie sacre* (1700) veröffentlicht; letztere sind zwölf lateinische Stücke für eine, zwei und drei Gesangstimmen, mit oder ohne Begleitung von Violinen. B. gilt übrigens auch für den Ersten, welcher das Violoncell in das Orchester eingeführt hat.

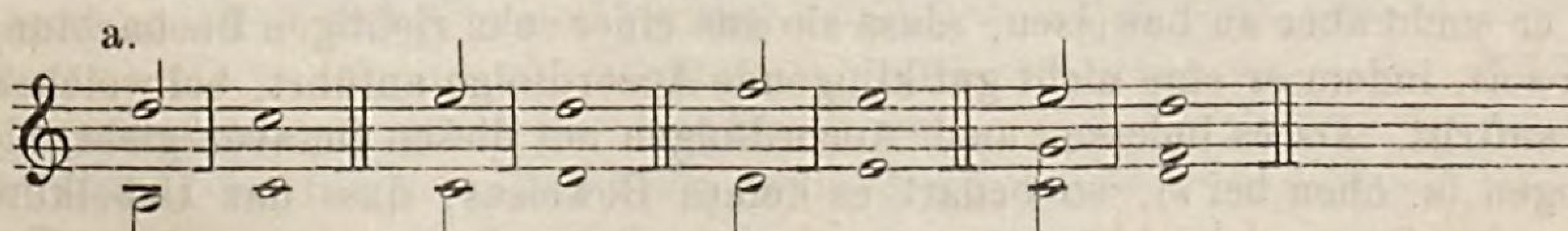
Batton, Désiré Alexandre, geboren 2. Jan. 1797 in Paris, machte von 1806 bis 1818 seine Studien auf dem Conservatorium in Paris und war im Contrapunkt und in der Composition ein Schüler Cherubini's. Für seine Cantate »*La mort d'Adonis*« erhielt er den sogenannten Römerpreis, welcher ihn auf Staatskosten zum Weiterstudium einige Jahre in das Ausland führte. B. versuchte sich seit 1818 in der Operncomposition, aber ohne irgend welche Erfolge, da er das Unglück hatte, sein grosses Talent mit schwachen, ungenügenden Textbüchern zu verbinden. So erschienen aus seiner Feder nach einander: »*La fenêtre secrète*«, »*Ethelwina*«, »*Le

prisonnier d'état« u. s. w. Entmuthigt durch diese Misserfolge kehrte er der Oeffentlichkeit den Rücken und übernahm 1828 das Geschäft seines Vaters, eine Fabrik künstlicher Blumen. Künstlerischer Ehrgeiz liess ihn jedoch nicht lange im Verborgenen bleiben. Mit Auber, Carafa und Hérold betheiligte er sich 1832 an der Composition der Oper »*La marquise de Brinvilliers*«, für die er einige treffliche Nummern geliefert haben soll. Mit seiner eigenen Oper »*Le remplaçant*« hatte er jedoch 1837 wieder das bisherige Unglück. Im J. 1842 wurde er als Inspector der Nebenanstalt des Pariser Conservatoriums angestellt und leitete seit 1849 in dem Hauptinstitute eine Vocal-Ensembleclasse. Er starb zu Paris am 16. Octbr. 1855.

Battu, Pantaléon, ein eben so bescheidener, als tüchtig gebildeter Violinist und solide talentirter Componist, wurde im J. 1799 zu Paris geboren und war der Sohn eines wohlhabenden Geschäftsmannes. Da er schon sehr früh grosse Neigung zur Musik an den Tag legte, so wurde ihm Violinunterricht ertheilt und er durfte in eine der Vorbereitungsclassen des Conservatoriums treten. Bald wurde er auch zum Unterrichte bei dem berühmten Rud. Kreutzer zugelassen und brachte es dahin, dessen bester Schüler zu werden und 1822 den ersten Preis zu erhalten, wobei die Jury den hervorbrechenden Enthusiasmus des Publicums nicht im Zaume zu halten vermochte. Von hier an datiren seine Erfolge als Solospieler in den *Concerts spirituels* der Grossen Oper und in den Conzerten des Conservatoriums, deren Mitbegründer er wurde. Zugleich trat er in das Orchester der Grossen Oper, deren zweiter Dirigent er später wurde, und in die königl. Kapelle. Eben so wurde er Orchesterchef der Akademie der schönen Künste, als welcher er die Preiscantaten aufzuführen hatte, welche mit dem grossen Römerpreis gekrönt worden waren. Alle diese Functionen gab er 1859 auf, zog sich in das Privatleben zurück und starb im hohen Ansehen in Paris am 17. Januar 1870. Als Componist gehörte B. zu denjenigen Schülern seines berühmten Lehrers Kreutzer, welche die Manier jenes Meisters am wenigsten nachgeahmt, sondern eine anerkennungswerthe Selbstständigkeit bewahrt haben. Er veröffentlichte in Paris zwei Violinconzerte mit Orchester, Op. 1 und 3, drei Duos für zwei Violinen, Op. 2, ein *Thème varié* mit Orchester und einige Romanzen mit Pianofortebegleitung. — Sein talentvoller Sohn, Léon B., dramatischer Schriftsteller, von dem man einige Operetten- und Operntexte kennt (»Pepito«, »*Les pantins de Violette*«, »Der Schauspieldirector«, zu der Musik von Mozart, »*Le cousin de Marivaux*« u. s. w.), ging dem Vater 1862 in der Blüthe seiner Jahre im Tode voran, während seine auf dem Conservatorium gebildete Tochter, Marie B., früher Sängerin der Italienischen Oper, gegenwärtig als solche eine Zierde der Grossen Oper ist und als Künstlerin von reinem, eleganten und correcten Talent verehrt wird.

Battuta (ital.), der Tactschlag, die Tactbewegung; *a battuta*, nach dem Tactschlage, in tactgemässer Bewegung. Letztere Vorschrift wird in freien, an den Tact nicht gebundenen Tonstücken von der Stelle an gebraucht, wo der Ausführende wieder tactgemäss executiren soll. So pflegt man, wenn im Recitativ lyrische Momente eintreten, oder die Secco-Recitation ins Arioso übergeht, den Eintritt des letzteren durch *b.* oder *a b.* (auch durch *in tempo* oder *Arioso* selbst) zu bezeichnen. — Ausserdem hatte das Wort B. früher noch eine andere, auf Tonfortschreitung sich beziehende Bedeutung. Mit diesem Ausdrucke bezeichneten nämlich die Italiener eine von ihnen für falsch gehaltene und daher gemiedene Fortschreitung im zwei- und mehrstimmigen Satze, welche entsteht, wenn zwei Stimmen aus der Decime mit dem vollen Tacte (also der B.) in die Octave treten, indem die tiefere Stimme eine Stufe aufwärts, die höhere eine Stufe abwärts fortschreitet (a):

a.



Palestrina umgeht sie in seiner Motette »*Congratulimini mihi omnes*«, z. B. in folgender Weise (b):

b.



Mitten im Tacte ist sie unbedenklich, wie z. B. in derselben Motette an folgender Stelle (c):

c.



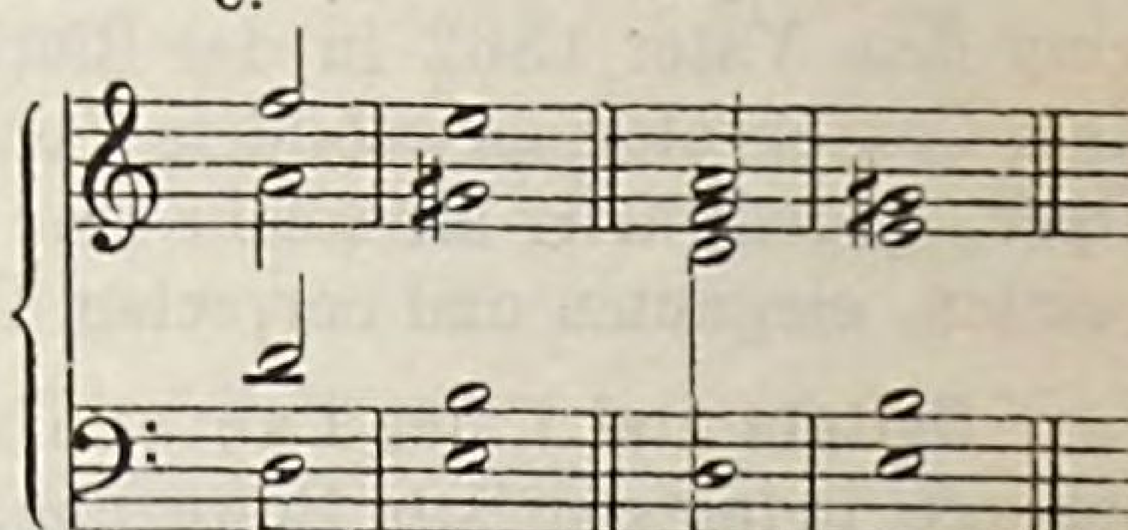
In vier- und mehrstimmigem Satze findet sie sich auch zu Anfang des Tactes (d) und bei der Cadenz in der phrygischen Kirchentonart (e) ist sie oft nicht zu umgehen.

Goudimel, Motette: »*O crux benedicta*«.

d.

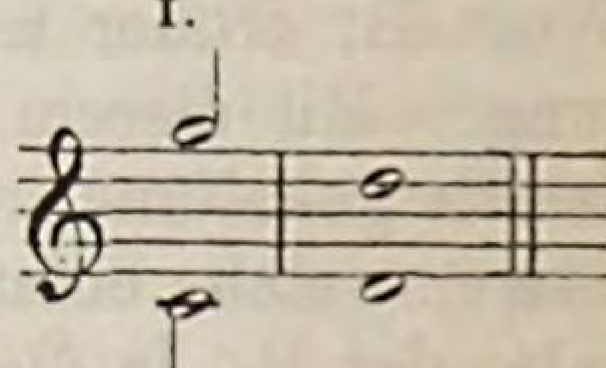


e.



Fux (in seinem »*Gradus ad Parnassum*«) findet keinen Grund für das Verbot dieser Octave und gestattet seinen Schülern den Gebrauch derselben. Er hält nur dann den Eintritt einer Octave in der Gegenbewegung für bedenklich, wenn die untere Stimme eine Stufe steigt, die obere aber um mehrere Stufen abwärts springt (f).

f.



H. Bellermann (in seinem »Contrapunkt«) findet dem entsprechend die Regel auch zu streng, er sucht aber zu beweisen, »dass sie aus einer sehr richtigen Beobachtung entstanden sei«, indem er eine nicht gut klingende Accordfolge anführt, bei welcher diese Octave auftritt. Da es indessen auch Accordfolgen mit diesen Octaven giebt, die sehr gut klingen (s. oben bei *e*), so bedarf es keines Beweises, dass das Uebelklingende nicht von der B. an sich abhängt, sondern von anderen Bedingungen, deren Erscheinen mit dem Auftreten dieser Fortschreitung in keinem unbedingten Zusammenhange steht. Das Verbot der B. entsprang also aus demselben Irrthume, wie das Quinten-

verbot. Es ist daher ganz gerechtfertigt, wenn die Harmoniker und besonders die neueren Theoretiker diese Form kaum noch besonders erwähnen. Otto Tiersch.

Bauck, Matthias Andreas, Organist in Lübeck, gestorben 1831, hat sich durch Herausgabe von Choralbüchern und Arrangements einen guten Namen gemacht. — Ein Namens-, vielleicht auch ein leiblicher Verwandter von ihm, Wilhelm B., lebt in Stockholm als geachteter musikalischer Schriftsteller und Redacteur der Stockholmer Musikzeitung.

Baud, Henri, Einwohner und Industrieller der Stadt Versailles, machte im J. 1796 den Versuch, die Darmsaiten der Harfe, Guitarre, ja selbst der Streichinstrumente mit eigens dazu erfundenen Saiten von gedrehter Seide zu ersetzen. Sein Product zeichnete sich durch sehr gleichmässige Umspinnung, ausserordentliche Haltbarkeit, unveränderliche Reinheit und guten Klang aus. Diese Eigenschaften, welche B. zum Gegenstande einer besonderen Brochüre (Versailles, 1803) machte, in welcher er den Nutzen seiner Verbesserung darthat, erregten damals Aufsehen, und das Pariser Nationalinstitut liess diese Saiten durch Gossec untersuchen und empfehlen; auch führte man Proben nach Deutschland ein. Aber trotz alledem und ungeachtet sie auch dem Temperaturwechsel weit besser widerstehen, als Darmsaiten, scheinen sie sich dennoch nicht für die Praxis bewährt zu haben, denn man hat Nichts weiter davon gehört und auf Bogeninstrumenten keinen Gebrauch davon gemacht.

Baud de la Quarrière, ein französischer Trobador, von dessen Dichtungen noch zwei Gesänge übrig sind, welche in der kaiserlichen Bibliothek zu Paris (*fonds de Cangé*) aufbewahrt werden.

Baudiot, Charles Nicolas, geboren zu Nancy 29. März 1773, war im Violoncellspiel ein Schüler Janson des Aelteren und seit 1802 auch dessen Nachfolger als Professor am Conservatorium zu Paris. Seine Verdienste als Componist und Lehrer sind sehr bedeutend, wie seine »*Nouvelle Méthode de Violoncelle*« (Paris, 1826) und eine Reihe von zwanzig meist auf instructive Zwecke berechneten Compositionen beweist. An der berühmten, von Baillot, Catel und Levasseur redigirten Violoncellschule (Paris, 1803, Leipzig, 1816) war er Hauptmitarbeiter und ergänzte dieselbe später durch ein Heft sehr brauchbarer Uebungsstücke in allen Applicaturen. Im J. 1832 legte er seine Stellen als ausübender Professor und als erster Violoncellist der königl. Kapelle nieder und wurde pensionirt. B. starb am 26. Septbr. 1849.

Baudoin des Autieux (oder B. des Autels), altfranzösischer Dichter und Musiker aus der Mitte des 13. Jahrhunderts, von dem sich noch ein vollständig erhaltenes Lied in der kaiserl. Bibliothek zu Paris befindet.

Baudron, Antoine Laurent, geboren 16. Mai 1743, bildete sich zum Violinspieler aus und wurde 1766 Dirigent des Orchesters am *Théâtre français*, eine Stellung, welche er bis zum J. 1822 inne hatte und in welcher er die Musiken zu einer grossen Reihe von Dramen und Lustspielen componirte, von denen Rousseau's »Pygmalion«, Racine's »Athalie«, Beaumarchais' »Figaro« (welchen auch Mozart bei seinem Aufenthalte in Paris mit grossem Interesse kennen lernte) genannt sei. Von seinen derartigen Werken ist jedoch Nichts im Druck erschienen. B. erreichte ein ausserordentlich hohes Alter, indem er erst im J. 1834 starb.

Bauer, königl. Hofrath zu Berlin, war um 1786 Castellan des Prinzen von Preussen, nachmaligen Königs Friedrich Wilhelm III., und zeichnete sich durch seine musikalisch-mechanischen Arbeiten aus. So erfand er zwei Arten von Fortepianos, die Crescendos (s. d.) mit drei Pedalen und einer Verschiebung für Transpositionen und die *Royal-Crescendos*, ein kleines Klavier mit sanft intonirten Flöten, welches sich sechsmal verändern liess. Auch hatte er die Spieluhren vervollkommnet. Prachtwerke seiner Arbeit befinden sich in den Schlössern zu Potsdam und St. Petersburg.

Bauer, Aloys, moderner Kirchencomponist aus Schwaben, der gegenwärtig Kapellmeister in Augsburg ist und eine grosse Menge von Tonstücken für Land- oder kleinere Chöre (bei Böhm in Augsburg) herausgegeben hat, deren Werth stark angefochten wird.

Bauer, Chrysostomus, ein geschickter Orgelbauer aus Württemberg zu Anfang des 18. Jahrhunderts und der Erste, welcher eine verbesserte Einrichtung der

Orgelbälge durch Vergrösserung derselben und nicht durch Vermehrung ihrer Zahl erreichte. So gab er bei einer Reparatur der grossen Orgel im Münster zu Ulm dem mächtigen Instrumente statt seiner bisherigen sechszehn kleineren, acht grosse Blasebälge und erzielte durch diese Vereinfachung mehr Gleichmässigkeit und Druckstärke der Windmasse. Vergl. Adlung, »*Mus. mech.*« *I*, S. 276.

Bauer, Ferdinand Friedrich Wilhelm, Cantor an der Garnisonkirche zu Berlin seit 1806 und als solcher am Neujahrstage 1836 gestorben. Von ihm »die bekanntesten Melodien nach Kühnau's alten und neuen Choralgesängen, für Schulen zweistimmig ausgesetzt, nebst einer dazu gehörigen kleinen Singschule« (Berlin, 1824, Schlesinger), ein Buch, welches von der königl. Regierung im Amtsblatte damals für den Schulgebrauch empfohlen wurde.

Bauer, Franz, um 1748 zu Gitschin in Böhmen geboren, hatte Theologie studirt und es bis zum Subdiaconus gebracht, als er, theils um in den Ehestand treten zu können, theils aus Vorliebe zur Musik, die er immer eifrig studirt hatte, und ausserdem von Mozart ermuntert, der ihn in Prag Violine hatte spielen hören, die bisherige Laufbahn verliess und sich mit seiner Gattin, einer vortrefflichen Spielerin des Psalterion, auf Kunstreisen begab. Man wandte sich zunächst nach Russland und erntete goldene Früchte und Ruhm und bereiste, dadurch ermuthigt, Deutschland, Italien, Frankreich, Spanien und Portugal, überall die grössten Erfolge erringend. B. soll während dieser Zeit auch als Componist sich vortheilhaft bemerkbar gemacht haben, jedoch ist von seinen Werken weder Etwas veröffentlicht worden, noch zu ermitteln gewesen. In grossem Wohlstande zog sich das Künstlerpaar um 1794 in seine Heimath zurück und verschwand seit 1798 ganz von der Oeffentlichkeit.

Bauer, Johann Friedrich, geboren um 1785 im Sachsen-Weimar'schen, bildete sich durch Selbststudium und durch Fleiss, nachmals unter dem königl. sächsischen Kammermusicus Jäckel in Dresden, zu einem vorzüglichen Oboebläser aus. Als solcher trat er 1809 in das Musikcorps des königl. sächsischen Garderegiments und erwarb sich durch Conzerte, die er in Dresden gab, einen weit ausgebreiteten Ruf als Virtuose seines Instrumentes. Im J. 1820 wurde er als Lehrer an das Conservatorium zu Prag gezogen und bildete eine Reihe tüchtiger Schüler. An seinem Spiele rühmte man einen überaus weichen und biegsamen Ton, ausdrucksvollen Vortrag und ausgezeichnete technische Fertigkeit. Als Componist ist er gar nicht aufgetreten.

Bauer, Joseph, Kapellmeister des Fürstbischofs von Würzburg, geboren um 1740, gestorben 13. Septbr. 1793, war ein sehr fertiger Klavierspieler und geschickter Componist für sein Instrument. Seine 1772 bis 1776 erschienenen Quartette für Klavier, Flöte, Violine und Violoncell waren sehr beliebt und standen in grossem Ansehen. Seine Tochter, Catharina B., geboren 1785 zu Würzburg und weithin bekannt und geschätzt als Pianistin und als Componistin von Rondos und Variationen, war Anfangs eine Schülerin ihres Vaters, dann des Kapellmeisters Sterkel. Dass sie wirklich eine Tochter Joseph B.'s gewesen, setzt eine Mittheilung ihres ehemaligen Mitschülers J. C. Grünbaum in Berlin ausser Zweifel.

Bauer, Karoline, geboren 28. Mai 1808 zu Heidelberg, betrat bereits im J. 1822 im Hoftheater zu Karlsruhe die Bühne und wurde 1824 für das neu errichtete Königsstädter Theater in Berlin engagirt. Noch in demselben Jahre wurde sie kgl. Hofschauspielerin daselbst, wurde aber zugleich in kleinen Gesangpartien im Opernhause beschäftigt. Im J. 1829 verheirathete sie sich mit dem Grafen Montgomery, lebte privatisirend in Paris und London, trat jedoch 1833 im Hoftheater zu St. Petersburg wieder auf, worauf sie von 1835 bis 1844 in Dresden engagirt war. Ihre zweite Verheirathung und zwar mit dem Grafen von Plater entführte sie damals für immer der Bühne. Sie hat auch componirt, und es erschienen von ihr: »*Deux Valses*« (Berlin, 1831, Trautwein).

Bauernflöte, *tibia rurestris*, auch wohl Bauerpfeife oder Feldflöte benannt, ist nach Walthers Musikalischem Lexikon, Leipzig, 1732, eine gedackte, 0,3138 Meter gross mensurirte Orgelstimme im Pedal, die man auch wohl, jedoch seltener, 0,6277 Meter lang fertigte. In späterer Zeit hat man dieselbe selbst 1,2554

Meter lang in Gebrauch gehabt, doch findet sie sich in neuester Zeit nur noch sehr selten in Orgeln vor. 2.

Bauernleier, *lyra rustica, lyra pagana*, deutsche oder Bettlerleier (ital.: *lira tedesca*, franz.: *vielle*), ist ein sehr altes Saiteninstrument, bestehend aus einem der Viola d'amore ähnlichen, mit sehr hohen Zargen versehenen Resonanzkörper, der nach dem Kopfe hin in einen länglichen Kasten ausläuft, in dessen rechter Seitenwand sich zehn bis zwölf Tasten befinden, die den klingenden Theil der Saiten begrenzen und mit den Fingern der linken Hand gespielt werden. Bezogen ist das Instrument mit vier Darmsaiten, von denen zwei zu beiden Seiten ausserhalb des die Claves enthaltenden Kastens liegen und stets nur im Einklang fortsummen, wesshalb sie Hummeln genannt werden. Nur die mittleren correspondiren mit der Tastatur und geben die diatonische Scala von so viel Tönen als Tasten vorhanden sind. Die Schwingungen der Saiten werden durch ein hölzernes, mit Colophonium bestrichenes Rad bewerkstelligt, welches eine von der rechten Hand regierte Kurbel in die anstreichende Bewegung setzt. Eine Abbildung des Instrumentes findet sich bei Prätorius. Es wurde übrigens im J. 1757 von Charles Baton in Paris verbessert, der auch Unterricht darauf ertheilte und für dasselbe componirte. Noch bedeutender aber waren die Constructionsverbesserungen des Amtsschössers Biedermann auf Schloss Beichlingen um 1780, der sich darauf 1786 in Erfurt mit grossem Beifall öffentlich hören liess. Nichtsdestoweniger ist das Instrument ein verachtetes und erbärmliches geblieben und findet sich nur bei Bettlern und wandernden Strassenmusikanten.

Bauersachs, Christian Friedrich, geboren 4. Juni 1767 zu Pegnitz im Fürstenthum Ansbach, zeichnete sich als Virtuose auf dem Bassethorn und Violoncell, so wie als geschmackvoller Componist für diese Instrumente aus und fand auf einer grösseren Conzertreise durch Ungarn und Italien grosse Anerkennung. Seit 1798 bereiste er Deutschland, um eine Anstellung zu suchen, die er aber nicht fand, wesshalb er sich im Harze auf die Bergbauwissenschaften legte und als Bergofficiant nach Klausthal ging. Er starb am 14. Decbr. 1845 zu Sömmerda bei Erfurt. B. war der Erste in Deutschland, welcher auf einem mit einem Knie versehenen Bassethorn spielte, ungleich der bis dahin verfertigten Art in Form eines Halbkreises; er hatte das neue Instrument aus London bezogen und dadurch die allgemeine Einführung in Deutschland vermittelt.

Baulbusflöte heisst eine Flöte, welche als musikalisches Instrument von den Guaraucas im englischen Guinea gepflegt wird. Jede aus Rohr gefertigte B. giebt nur Einen Ton; da jedoch bei musikalischen Productionen dieselbe vielfach vertreten ist und jede B. einen besonderen Ton angiebt, so liefern diese Wilden, ähnlich den Russen mit den gleich diesen Flöten angewandten Hörnern, ihrem musikalischen Standpunkte entsprechende Kunstproductionen. In dem »Ausland« Nr. 38 des Jahrg. 1868 findet diese Flöte, wie deren Ensemble-Anwendung, die erste Erwähnung. Leider ist dabei nicht angegeben, ob man die B. als eine instinctive Nachahmung eines abendländischen Instrumentes, oder als ein von diesem Volksstamme selbst erfundenes zu betrachten hat. 0.

Bauldewin, Noël, latinisirt Balduinus, ein Contrapunktist des 16. Jahrhunderts, von dem sich einige vierstimmige Messen in der königl. Bibliothek zu München befinden.

Baumann, Joseph, geboren zu Karlsruhe 16. Dec. 1799, trat schon in seinem 15. Jahre als Pfeifer in ein Regiment, wo er das Glück hatte, die Aufmerksamkeit des rühmlichst bekannten Musikdirectors Joh. Brandl zu erregen. Dieser, B.'s musikalisches Talent erkennend, unterzog sich selbst dem theoretischen Unterrichte desselben und sorgte für eine fördernde praktische Unterweisung auf der Flöte, sodass B. in jeder Beziehung mit bestem Erfolg eine Kunstreise nach der Schweiz und an die Höfe von Hechingen, Donaueschingen und Sigmaringen antreten konnte. Er wurde endlich als grossherzogl. Hofmusicus (alternirender erster Flötist) in der Kapelle zu Karlsruhe angestellt, wo er lange und ehrenvoll wirkte. Auch als Componist hat er sich einen geachteten Namen erworben.

Baumbach, Friedrich August, geboren 1753, war seit 1778 Musikdirector am Theater in Hamburg, gab aber diese Stellung, um ungestörter sich und der Kunst leben zu können, auf und zog nach Leipzig. Er war ein Meister auf dem Klavier und der Mandoline und hat sich auch in den verschiedensten Musikgattungen als talent- und einsichtsvoller Tonsetzer bewiesen. Man besitzt auf diesem Gebiete von ihm beachtungswerthe Klaviersonaten, Trios, Conzerte, Violinduette, Gesänge, auch Guitarresachen u. s. w. Hauptsächliche Beachtung verdient auch seine literarische Thätigkeit, für die ihn seine grossen Kenntnisse in ausgezeichneter Weise befähigten; die trefflichen musikalischen Artikel in dem bei Voss in Leipzig erschienenen »Handwörterbuch der schönen Künste« stammen aus seiner Feder. B. starb am 30. Nov. 1813 zu Leipzig.

Baumer, Erdmann, ein tüchtiger Waldhornist und als solcher Schüler von Türrschmidt und Palsa, wurde im J. 1734 zu Kassel geboren und 1757 in der Hofkapelle seiner Vaterstadt angestellt. Nach dem Tode des Landgrafen von Hessen-Kassel trat er mit seinem Bruder Friedrich 1787 als Kammermusicus in die Kapelle der regierenden Königin von Preussen in Berlin, starb aber als solcher bereits im J. 1796. — Sein Bruder, der eben erwähnte Friedrich B., geboren 1736 zu Kassel, war gleichfalls ein Schüler Palsa's und Türrschmidt's und war zugleich mit seinem Bruder 1757 als Kammermusicus in Kassel und 1787 in Berlin engagirt. Er starb 1802 und hat eine Reihe von Tänzen und Klavierstücken veröffentlicht. — In dem Verzeichniss der Mitglieder der Hofkapelle der Königin von Preussen finden sich noch zwei Träger desselben Namens aufgeführt, nämlich Friedrich Samuel B., Flötist, geboren 1768, gestorben 1796 an der Schwindsucht, und Johann B., von welchem letzteren Nichts weiter bekannt ist.

Baumfelder, Friedrich August Wilhelm, geboren 28. Mai 1836 in Dresden, zeigte schon früh grosses Talent, aber wenig Fleiss für die Musik. Als Naturalist componirte er bereits sehr artige Stücke, wie sie ihm ein gutes Gehör und eine glückliche Nachahmung zutrugen, und so entschloss er sich denn in seinem 14. Jahre, einen geregelten Studiengang im Klavierspiel und in der Theorie der Musik einzuschlagen, indem er in diesen Fächern mit bestem Erfolg den Unterricht Joh. Schneider's benutzte. Zu weiterer und allgemeinerer Vervollkommnung trat er 1851 in das Leipziger Conservatorium und liess das Bestreben, sich dem Höchsten in der Kunst zuzuwenden, nicht verkennen, indem er Sinfonien, Ouvertüren, Klavierconzerte und andere Werke grossen Styls componirte. Jedoch nicht für diese, sondern für seine mehr oder weniger flüchtig und schnell geschriebenen Saloncompositionen fand er Verleger und einen lohnenden Absatz, und er liess diesen gleissnerischen Erfolg so aufmunternd auf sich einwirken, dass er in der gedruckten Literatur diese Stylgattung ausschliesslich cultivirt. B. hat sich übrigens bleibend in Dresden niedergelassen, wo er gegenwärtig zu den geschätztesten Klavierlehrern gehört.

Baumgart, Ernst Friedrich, um 1800 geboren, lebt als Doctor der Philosophie, Musikdirector und Lehrer für Harmonielehre und Orgelspiel an dem mit der Universität verbundenen königl. Institut für Kirchenmusik in Breslau. Er ist ein sehr verdienter Theoretiker und gründlicher Kenner der Orgel und des Klaviers und hat sich durch Herausgabe der mit einer vortrefflichen Vorrede versehenen Klavierwerke Phil. Em. Bach's (Breslau, Leuckart) einen mit Recht geschätzten Namen erworben.

Baumgarten, Gotthilf von, geboren 12. Jan. 1741 zu Berlin, machte daselbst musikalische und seine Gymnasialstudien, trat jedoch 1761 als Fahnenjunker in den Militairdienst und brachte es bis 1779 bis zum Stabscapitän, worauf er 1780 zum Landrath des Kreises Gross-Strehlen in Schlesien ernannt wurde. Er starb am 1. Octbr. 1813. Er componirte einige Opern im Hiller-Dittersdorf'schen Style, von denen die vieractige »Zemire und Azor« (1775) und das Monodrama »Andromeda« (1776) aufgeführt und die zweiactige »Das Grab des Mufti« (Breslau, 1778, Meyer), ausserdem im Klavierauszuge auch gedruckt worden ist.

Baumgarten, Karl Friedrich, ein geborener Deutscher, kam jedoch noch sehr jung nach London und wurde als Engländer naturalisirt. Er galt dort für einen der grössten Meister auf der Violine und war nicht minder als Kirchen-, Kammer- und

Operncomponist hochangesehen. Von 1780 an war er fast zwanzig Jahre hindurch Orchesterdirector am Coventgarden-Theater, wo sein »Robin Hood« zu den beliebtesten der damaligen Repertoiropern gehörte.

Baumgärtner, Johann Baptist, geboren 1723 zu Augsburg, bildete sich Anfangs in seiner Heimath, später aber und besonders in München zu einem vorzüglichen Musiker aus, sodass er bald zu den hervorragendsten Violoncellisten seines Jahrhunderts gezählt wurde. Nachdem er mit ausserordentlichem Erfolge grosse Kunstreisen durch Deutschland, England, Holland, Skandinavien u. s. w. gemacht hatte, liess er sich 1774 in Amsterdam nieder. Im J. 1778 wurde er nach Stockholm berufen, musste jedoch seine dortige einträgliche Stellung des Klimas wegen bald aufgeben. Nach Deutschland zurückgekehrt, wurde er 1781 Kammermusicus des Fürstbischofs von Eichstädt, starb aber bereits am 18. Mai des folgenden Jahres. Ausser zahlreichen Compositionen, bestehend in Conzerten, Variationen und Solis, hat er auch eine vortreffliche »*Instruction de musique théorique et pratique à l'usage de Violoncelle*« (Haag, 1777), ein Lehrbuch von gründlicher und klarer Darstellung, hinterlassen, welches seiner Vorzüglichkeit wegen auch ins Deutsche und Englische übersetzt worden ist.

Baumgartner, August, geboren 9. Novbr. 1814 zu München, erhielt seinen ersten musikalischen Unterricht von dem Organisten Kalcher, einem Lehrer C. M. von Weber's, und zwar auf dem Klaviere. Seine Fortschritte waren so reissend, dass der würdige Lehrer bald auch die Theorie der Musik in B.'s Bereich zog. Nach Kalcher's Tode 1826 setzte Holz, ein Schüler Ett's, die Unterweisung B.'s fort, bis die Berufung an das Schullehrerseminar in Freising dem talentvollen Knaben auch diesen Lehrer raubte. Vierzehn Jahr alt, sollte er nun einen anderen Beruf ergreifen, wurde jedoch auf die warme Empfehlung von Hofmusikern hin Klavierlehrer an einem Institute, worauf er mit gutem Erfolge auch Privatstunden ertheilte. Unter Ett's Leitung vollendete er von 1841 bis 1842 spät aber glänzend seine theoretischen Studien und widmete sich nun mit Vorliebe der kirchlichen Composition. Eine Instrumentalmesse, ein Requiem und die für die Hof- und Stiftskirche St. Cajetan in München geschriebenen Vesperpsalmen lenkten sofort die Aufmerksamkeit der Kenner in vortheilhafter Weise auf B., welcher aber auch in weltlichen Chorgesängen mit und ohne Orchester, Liedern und Klavierstücken seine Tüchtigkeit darthat. Schon früh mit Gabelsberger bekannt und befreundet, trieb B. auch mit öffentlich anerkanntem Eifer Stenographie und bald begeisterte er sich für die Idee, die so segensreich wirkende Kurzschrift auch auf die Musik auszudehnen. Die Resultate seiner sehr rationellen Untersuchungen legte er in einer »Kurzgefassten Anleitung zur musikalischen Stenographie« (München, 1853) nieder, blieb aber durch seinen Tod den versprochenen umfangreichen und tiefer eingehenden zweiten Theil schuldig. Ein anderes schriftstellerisches Werk »Geschichte der musikalischen Notation« (München, 1856) bekundet B.'s glücklichen Forschersinn und gewährt in einer dem Texte beigefügten übersichtlichen Tafel auch dem Laien einen klaren Einblick in die Entwickelung der Notenschrift von den frühesten Zeiten bis auf die Gegenwart. Seit 1853 Chordirigent an der Stadtpfarrkirche St. Anna zu München, starb B. in dieser Stellung, allgemein geachtet und geliebt, am 29. Septbr. 1862.

Baur, Charles, französischer Tonsetzer und Musiklehrer, geboren in Tours 1789, lebte seit 1820 in London als sehr geschätzter Lehrer des Harfenspiels. — Seine Tochter, Jenny B., geboren 1834 in London, bildete sich bei dem Gesangmeister Garcia zu einer trefflichen Sängerin aus und debütirte nicht ohne Erfolg in der Italienischen Oper zu London und im November 1856 im königl. Opernhause zu Berlin, wo sie in Folge ihres beifallgekrönten Auftretens als Susanne im »Figaro« und als Isabella in »Robert der Teufel« engagirt wurde. Aber bereits 1859 gab sie diese Anstellung wieder auf, verheirathete sich in London und entsagte gänzlich der Bühne. Ihre Stimme war klein, aber zierlich und gut gebildet, entbehrte jedoch der letzten Feile.

Bausch. Eine sehr geachtete und auf verschiedenen Industrie-Ausstellungen mit goldenen, silbernen und bronzenen Medaillen ausgezeichnete Fabrik für Instrumente-

bau in Leipzig. Der Begründer derselben, Ludwig Christian August B., wurde am 15. Januar 1815 zu Naumburg a. S. geboren, lernte seine Kunst bei dem Hofinstrumentemacher B. Fritsche in Dresden, und trat dann als Gehülfe in die Engleder'sche Fabrik in München. Im J. 1826 begann er sein Geschäft selbstständig in Dessau, siedelte aber 1839 auf vielfache Aufforderungen hin nach Leipzig über. Zwei seiner Söhne, Ludwig B., geboren 1829 in Dessau, und Otto B., geboren 1841 in Leipzig, haben sich unter seiner Leitung demselben Geschäfte gewidmet; ersterer, welcher ausserdem längere Zeit in Newyork gearbeitet hat, ist in Leipzig selbstständig etablirt, letzterer Theilhaber der väterlichen Firma. Die Fabrik L. Bausch *sen.* und Otto B. ist in Bezug auf Anfertigung von Violinbogen unübertroffen; die Güte und der Werth ihrer Fabrikate giebt den berühmten Tourte'schen Nichts nach. Aber auch die neuen Instrumente der B.'schen Fabrik zeichnen sich durch die besten und solidesten Eigenschaften aus und ihr Ruf in Bezug auf Reparaturen alter, schadhaft gewordener Violinen ist nicht minder bedeutend und fest begründet.

Baustetter, Johann Conrad, ein deutscher Klaviervirtuose und Tonsetzer aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Von seinen zahlreichen Werken besitzen wir noch Conzerte, Sonaten, Suiten für Klavier, Flötentrios und Trios für Violine, Oboe und Violoncell.

Baverini, Francesco, ein italienischer Contrapunktist des 15. Jahrhunderts, soll nach Gerber und Fétis der Erste gewesen sein, welcher um das J. 1440 ein Drama »*La conversione di San Paolo*« in Musik gesetzt hat, was auf einen von der allgemeinen Ansicht abweichenden, um ein halbes Jahrhundert früheren Anfang der Oper hinweisen würde.

Bawr, Alexandra Sofia, Tochter des Barons Youry de Champ-Grand, geboren 1776 in Stuttgart, kam sehr jung nach Paris und erhielt eine glänzende Erziehung, in der Musik durch Grétry. Als ihre Eltern im J. 1789 durch die Revolution um ihr Vermögen kamen, verehelichte sie sich mit Saint-Simon, bekannt durch seine Pläne über die Reformation der menschlichen Gesellschaft. Als auch dieser sein Vermögen einbüsste, liess er sich von ihr scheiden, und sie nahm später die Hand des russischen Offiziers Bawr an. Nach dessen Tode kam sie um ihr ganzes Vermögen und musste sich mit der Feder ihren Lebensunterhalt erwerben. Als Schülerin Grétry's componirte sie unter dem Pseudonamen M. François viele sehr beliebte Romanzen, Melodramen und Vaudevilles, welche sich durch Frische und Lebhaftigkeit auszeichnen. Ausserdem schrieb sie viele Lustspiele und auch eine kleine »*Histoire de la Musique*« (Paris, 1822), die einen Theil der Sammlung »*Encyclopédie des Dames*« ausmacht und ven A. Lewald unter dem Titel: »Geschichte der Musik für Freunde und Verehrer dieser Kunst« auch ins Deutsche übersetzt wurde. M-s.

Baxmann, Franz, geboren 1784 im Nassauischen, kam 1810 als Zeichner nach Strassburg, wo Berteau's Violoncellspiel ihn so ergriff, dass er alle anderen lockenden Aussichten opferte und mit Feuereifer die Musik und das Violoncellspiel von den Elementen aus begann. Schon 1816 wurde er als erster Violoncellist beim Opernorchester in Strassburg angestellt, Liebe zur Musik und Wissbegierde trieben ihn jedoch nach Paris, wo er 1822 die Studien am Conservatorium durchmachte und namentlich Choron's Unterricht genoss. Nach Strassburg zurückgekehrt, beschäftigte er sich eifrigst mit Errichtung eines ähnlichen Institutes. Bereits hatte er mit Gründung eines Singinstitutes nach Choron's Methode und einer Singakademie 1824 begonnen und sich grosse Verdienste um Verbreitung und Verbesserung des Geschmackes an classischer Musik erworben, als er viel zu früh für die Kunst im J. 1829 starb.

Bayer, Andreas, war der Sohn eines Rectors zu Gesenheim bei Würzburg, wo er im J. 1710 geboren war. Er theilte seine Studien zwischen Rechtsgelehrtheit und Musik und wurde dem entsprechend in Würzburg nicht blos Advocat, sondern auch Organist an der dortigen Domkirche. Von nah und fern strömte man dorthin, um sein glanzvolles Orgelspiel zu bewundern. Leider starb er schon 1749 mit Hinterlassung trefflicher Compositionen, die sich zwar durch Abschrift verbreiteten, nach und nach aber verloren gingen.

Bayer, Anton, ein zu Anfang des 19. Jahrhunderts sehr beliebter böhmischer Componist von Tänzen und Operetten, ist im J. 1785 geboren. Trotz seines Talentes und seiner Neigung für die Musik musste er auf der Prager Hochschule von 1802 bis 1805 die Rechtswissenschaften studiren. Nebenbei dirigirte er die böhmische und deutsche Volksoper und schrieb viele Stücke für dieselben. Um der Militairpflicht zu entgehen, verliess er seine Heimath und durchreiste als Pianist und Flötist das deutsche Ausland, Frankreich und Italien. Erst nach dem Wiener Friedensschlusse kehrte er nach Prag zurück und wurde als erster Flötist im Theaterorchester angestellt, eben so als Secretär und Musiklehrer beim Grafen Gallas und endlich als Professor des Flötenspiels am Conservatorium. Im J. 1823 wurde er Hypotheken- und Pfandbücher-Verwalter auf der Herrschaft Reichenbach. B. war übrigens auch der erste Lehrer der nachmals so berühmt gewordenen Henriette Sontag. Seine Tänze erfreuten sich ihres melodischen Reichthums wegen der grössten Verbreitung und von seinen komischen Operetten waren besonders »Der Tausendsassa«, »Böhmische Amazonen«, »Frau Ahndl«, »Der indianische Gaukler in Krähwinkel« u. s. w. sehr beliebt.

Bayer, Eduard, um 1820 in Nürnberg geboren, ein eleganter Guitarrespieler und Componist für sein Instrument. Seit 1855 hat er in Hamburg seinen bleibenden Wohnsitz.

Bayer, Jacob, ein trefflicher böhmischer Organist und Componist für sein Instrument zu Anfange des 19. Jahrhunderts, von dessen Werken aber leider Nichts erschienen ist.

Bayer, Karoline, geboren 1758 zu Wien, ging 1775 auf Kunstreisen und war von 1780 bis 1800 berühmt als Violinvirtuosin, in welcher Eigenschaft sie fast alle deutschen Fürstenhöfe besucht und grossen Beifall errungen hat. Sie soll auch nach Berichten der Zeitgenossen trefflich componirt haben. Ihr Todesjahr in Wien ist 1803.

Bayer, Wilhelm, ein vorzüglicher und gefeierter Tenorist am Hoftheater zu München, dessen Glanzperiode in die Jahre 1829 bis 1840 fällt.

Bayerisch war früher der Name einer Gattung von Allemanden und Ländlern munteren Charakters und von stark accentuirtem Rhythmus und unterschied sich dadurch von anderen Arten derselben Gattung, wie dem Schleifer u. s. w.

Bayly, ein englischer Musikgelehrter aus der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts, wurde 1783 Doctor der Musik an der Universität zu Cambridge und veröffentlichte eine Reihe interessanter Werke über die Tonkunst.

Bayr, Georg, geboren im J. 1773 in Böhmischkrud (nicht Böhmischbrod, wie Fétis und Bernsdorf angeben), einem Orte in Unterösterreich. Seine Erziehung und seinen ersten trefflichen Musikunterricht erhielt er im Cisterzienserstift Heiligenkreuz bei Wien. Im J. 1803 wurde er Flötist im Orchester des neu erbauten Theaters an der Wien zu Wien. Später machte er eine Kunstreise durch einen grossen Theil von Deutschland, Russland und Polen. Einige Jahre verweilte er zu Krzemeniek in Podolien, wo er den Titel eines Professors erhielt. Erst 1810 kehrte er bleibend nach Wien zurück, liess sich häufig mit dem grössten Erfolge auf der Flöte hören und bildete ausgezeichnete Schüler. Er starb daselbst im J. 1833. Er hatte u. A. auch die Kunst verstanden, auf der Flöte Doppeltöne hervorzubringen, und ist der Erfinder des Panaulons, einer gekrümmten Flöte von starkem Tone und einem Umfang nach der Tiefe bis zum *g* der kleinen Octave. Für die Flöte schrieb er eine gute Schule, ausserdem aber noch Conzerte, Soli, Capricen, Polonaisen u. s. w.

Bazin, François Emanuel Joseph, geboren 4. Septbr. 1816 zu Marseille, trat 1834 in das Pariser Conservatorium und hatte daselbst in der Harmonielehre Dourlen und Lecouppey, in der Composition Halévy und Berton und im Orgelspiel Benoist zu Lehrern. Durch seine Cantate »*Louise de Montfort*« erwarb er 1840 den grossen Römerpreis und ging in Folge dessen als Staatsstipendiat auf drei Jahre in das Ausland, namentlich nach Italien, wo er viele kleinere und grössere Kirchenstücke schrieb. Nach Paris zurückgekehrt, wurde er Professor der Harmonielehre am Conservatorium, als welcher er einen »*Cours d'harmonie théorique et pratique*« herausgab, und später Director der kaiserl. Militair-Musikschule. Auch als Operncomponist hat er sich einen angesehenen Namen erworben. Gleich die ersten

Partituren komischen Genres, »*Le trompette de Mr. le prince*« und »*Le malheur d'être jolie*« machten, 1847 aufgeführt, Glück, und es folgten seit 1849 »*La nuit de Saint-Sylvestre*«, »*Madelon*«, »*Maître Patbelin*« (deutsch auch in Berlin 1856 gegeben), »*Les désespérés*« und 1867 »*Le voyage en Chine*«, welche letztere den Namen des Componisten weit in das Ausland verbreitete. Seit 1869 ist B. Offizier der Ehrenlegion.

Bazzani, Francesco Maria, auch Bazzino geschrieben, ein beinahe weltberühmter italienischer Componist und Virtuose auf der Theorbe. Er war in Lovero im venetianischen Gebiete 1593 geboren und bildete sich musikalisch in Bergamo, woselbst er auch Organist der Kirche Santa Maria maggiore wurde. Von dort kam er an den Hof von Modena, später nach Wien. Nach Modena zurückgekehrt, blieb er daselbst hochgeehrt und gefeiert bis 1636, wo ihn Familienverhältnisse nach Bergamo zurückführten. In letzterer Stadt ist er auch am 15. April 1660 gestorben. Von seinen zahlreichen Werken standen auch in Deutschland noch lange in hohem Ansehen das Oratorium »*La representazione di S. Orsola*« (*con diversi stromenti*), eine »*Sonata di Tiorba*« und einige Canzonetten. — Sein älterer Bruder, Natale B., gleichfalls aus Lovero gebürtig und später Organist zu Venedig, war, wenn auch nicht so weithin berühmt, doch ein sehr geschätzter Componist von Messen, Motetten, Psalmen und Arien. Er starb schon 1639 in Venedig.

Bazzini, Antonio, einer der ausgezeichnetsten Violinvirtuosen der Gegenwart, dabei ein guter und intelligenter Musiker, wurde am 24. Novbr. 1818 zu Brescia geboren und war im Violinspiel ein Schüler Faustino Camisani's. Kaum zwölf Jahr alt, trat er mit grösstem Erfolg öffentlich auf, und fünf Jahre später wurde er bereits Musikdirector an der Friedenskirche in seiner Vaterstadt. Im J. 1842 ging er auf grössere Kunstreisen, kam 1843, und seitdem wiederholt, nach Deutschland und erregte allgemeine Bewunderung seiner eminenten Fertigkeit wegen ebensowohl, wie wegen seines schöngebildeten Tones und seines vortrefflichen Vortrages der Cantilene. Selbst seine auch in Deutschland zahlreich erschienenen Virtuosenstücke, darunter einige grössere Conzerte, erhoben sich in Styl und Form über das Gewöhnliche dieser Gattung. Nach langen Reisen liess sich B. in Florenz dauernd nieder und gründete dort eine Gesellschaft, welche nicht ohne Kämpfe, aber mit glücklichem Erfolge bemüht ist, die deutschen classischen Orchester- und Kammermusikwerke in Italien einzuführen. Seitdem arbeitet B. auch selbst mit grösserem Ernst und im classischen Style, und eine seiner Sinfonien und Ouvertüren sind mit dem Staatspreise gekrönt worden.

Bb ist die alphabetische Benennung für den um zwei Halbtöne erniedrigten Ton *h* der modernen Scala, welche nach der Regel für die alphabetische Tonbenennung in der neuesten Zeit eigentlich *heses* sein müsste, wofür von Einigen zuweilen auch wohl fälschlich *heshes* angewandt wird; diese Benennung ist aus einer Nachbildung der Gebrauchsweise entstanden, die einmalige Erniedrigung des *h* : *b* zu nennen, indem sich für die doppelte Erniedrigung des *h* fast allgemein die alphabetische Doppelbenennung des erniedrigten *h* : *bb* einbürgerte. Auf allen gleichtemperirten Instrumenten hat man für diesen *bb* genannten Ton nur eine Darstellungsart, die durch den alphabetisch *a* genannten Ton; bei mehr von dem Ermessen des Tonzeugers abhängigen Kunstproductionen jedoch, in denen der *bb* genannte Ton vorkommt, kann sich derselbe akustisch zwar auch verschieden gestalten, doch ist dies, da derselbe seltener angewandt wird, von geringerer Bedeutung. Durch die bei den instrumental festen Tönen sehr oft in Modulationen eintretende scharfe Reduction der Intonation wird der *bb* genannte Ton dem gleichtemperirten *bb* stets entsprechender gegeben. Dass der *bb* genannte Ton jedoch sich akustisch bei modulatorisch melodischen Wendungen in einer freien Gesangcomposition oft von dem gleichtemperirten *bb* verschieden geben muss, ist selbstredend und leicht durch eine Probe und Vergleichung derselben auch durch das Ohr wahrzunehmen, was durch Berechnung derselben, in scharfen arithmetischen Grössen ausgedrückt, Jedem noch klarer werden wird. In dem Artikel *B* ist zur weiteren Verfolgung obiger Andeutungen der Weg angegeben worden, und desshalb dem Denker in diesem musikalischen Wissensbereiche dieser Artikel zur Beachtung zu empfehlen.

B cancellatum, ausgestrichenes, durchstrichenes, übergittertes *b*, hiess in der

Blüthezeit der Solmisation und später die alphabetische Tonnotirung oder Benennung des jetzt *h* genannten Tones, indem man durch eine Ideenverbindung dem Namen zufolge ein ursprünglich doppelt überkreuztes *b* als Zeichen dafür anwandte, dass der durch *b* notirte Ton nicht *b*, noch eine Erniedrigung desselben sein sollte, sondern die um einen Halbton erhöhte Scalastufe von *b* ab des modernen Tonreiches. Näheres darüber enthalten die Artikel Erhöhungszeichen, Kreuz und Doppelkreuz. B.

B-dur ist die Benennung einer der unter sich gleich construirten Tonarten der Durgattung des modernen Tonsystems, welche in dem Verhältnisse der Scalaintervalle zu einander in jeder Beziehung der sogenannten ionischen Octavgattung der Griechen, die dem jetzigen *C*-dur gleich war, nachgebildet worden ist, in der die von *C* ab elfte diatonisch-chromatische Tonstufe, *B* genannt, als Grundton oder Tonica angesehen wird. Ueber diesem Grundtone *B* entsteht die diatonische Tonfolge bis zur höheren Octave desselben dadurch, dass man die Klänge innerhalb dieser Octave, welche nach den akustischen durch Uebereinkunft moderirten Gesetzen in einer Folge von 1 Ganzton, 1 Ganzton, 1 Halbton, 1 Ganzton, 1 Ganzton, 1 Ganzton und 1 Halbton sich kundgeben, für diese Tonart als Grundtöne feststellt. Die Grundtöne dieser Tonart sind nun nach der sogenannten gleichschwebenden Temperatur und der diatonischen Annahme verschieden, wie nachfolgende Tabelle, in der der neueste Kammerton (s. d.) *a'*, durch 437,5 Schwingungen in der Secunde entstehend, angenommen ist, darlegen mag:

Benennung der Töne:	*b*	*c'*	*d'*	*es'*	*f'*	*g'*	*a'*	*b'*
Diatonische Höhe:	234	263,25	291,5	311,99	351	389,99	437,5	468
Gleichschwebend temperirte Höhe:	234	262,55	294,8	312,15	350,5	393,12	441,7	468

Diese Verschiedenheit ist zwar in der That durch unser Ohr in keiner Weise speciell klar zu erkennen, aber dennoch macht sich in ihrer Allgemeinheit die eine Tonfolge vor der anderen in einer unserem Gefühle mehr Wohlbehagen bereitenden Weise bemerkbar. Wenn wir dies Wohlbehagen nun auch nicht quantitativ in der stattfindenden Weise genau auszudrücken vermögen, da die Darstellungsbedingungen die Realität der Töne in einer Weise moderiren, die arithmetisch nicht wiederzugeben ist, so lässt sich dennoch nicht annehmen, dass dasselbe auf einer Täuschung beruhe, da es stets unter gleichen Bedingungen sich kenntlich macht und bisher in gleicher Eigenheit auch immer gefühlt worden ist, was durch den Gebrauch des technischen Ausdrucks: die Tonfolge war gut intonirt, documentirt wird. Suchen wir nun praktische Beispiele, in denen diese Eigenheiten der Tonart *B*-dur gleiche Gefühlseindrücke bereitend sich besonders bemerkbar machen, so finden wir diese in erster Linie in den durch die Menschenstimme erzeugten Tongängen, und erst in zweiter Linie in den Melodien u. s. w., die von Blasinstrumenten dargestellt werden, deren Grundton *B* ist; Tonfolgen in dieser Tonart hingegen, die von Streichinstrumenten ausgeführt werden, offenbaren in ihrem Gesammteindrucke eine nicht so angenehme Wirkung auf unsere Empfindung, als die vorher angeführten. Die Empfindung, welche Melodien in *B*-dur, durch Tasteninstrumente gegeben, uns bereiten, sind in ihrer sogenannten Intonation mehr traditioneller Natur, indem von diesen Instrumenten diese Tonfolge in einer Stereotype gegeben wird, und nur durch die unbewusste Reflexion der Seele in ihrer Empfindung bestimmende Gewalt übt; man kann diese Tonfolgen in Bezug auf die durch sie erregte Tonempfindung im Verhältniss zu den mehr organischen Tongaben der oben erwähnten Instrumentgattungen als eine mehr stumpfe bezeichnen, wesshalb wir hier dieselben ausser Acht lassen, da in den Artikeln Intonation und Temperatur deren Wesenheit näher beleuchtet werden wird. Um nun etwas Reales zu erhalten, woran sich diese Betrachtungen binden können, wollen wir zuvörderst die arithmetischen Unterschiede beider Scalen betrachten; der Grad der Vollkommenheit, durch die Instrumentgattung bedingt, in dem diese Unterschiede sich vorherr-

schend und anhaltend geltend machen, wird dann wohl als die Ursache des seelischen grösseren oder geringeren Wohlbehagens anzusehen sein. In der diatonischen Scala ist die Quinte und Quarte vollkommen rein, während in der gleichschwebenden die Quarte etwas höher und die Quinte ein wenig tiefer intonirt erscheint, als in der diatonischen Scala, wodurch das Intervall zwischen beiden kleiner angenommen wird, als die Natur dasselbe giebt. Diese, wie schon bemerkt, unserem Ohre speciell wohl entgehende Verschiedenheit beider Tonfolgen erhält aber durch die abweichende Tonzeugung in beiden Instrumentgattungen eine merkliche Verstärkung. Die Blasinstrumente, deren Grundton *B* ist, können nur bei naturgemässer Behandlung die reine Quarte und Quinte geben, verstossen also beständig gegen die temperirte Tonfolge; die Streichinstrumente hingegen, deren lose Saiten stets in Tönen der unveränderten diatonischen *C*dur-Scala gestimmt sind, erzeugen diese Hauptintervalle der *B*dur-Scala nur durch Griffe, die, wenn sie auch von noch so fertigen Spielern ausgeführt werden, dennoch wohl schwerlich stets in gleicher Reinheit erscheinen, und deren Uebereinstimmung mit den entsprechenden Intervallen der Blasinstrumente auch anderer Gründe wegen, welche im Laufe der ferneren Erwägungen noch erwähnt werden, nicht correct ist. Beiläufig mag hier noch angedeutet werden, wie die am meisten zu beachtende Eigenheit des modernen Tonsystems, die Entwickelung des *Semitonium modi* (s. d.), auch neben jener reinen Intonation der Quinte und Quarte durch die Blasinstrumente dem Gefühle genügend gegeben werden kann, indem der fühlende Spieler eines Blasinstrumentes durch das sogenannte Treiben (s. d.) des Tones diesem Verlangen instinctiv nachkommen kann; der Streichinstrumentist hingegen, bei dessen Instrument freie Saiten die *S. m.* vertreten, ist fast gebunden, den Folgeton nach diesen zu tief zu intoniren, wenn er sie durch die freien Saiten giebt, und dieser Folgeton ist stets eines der Hauptintervalle in *B*-dur, nämlich der Grundton oder die Quarte. Beachtet man nun noch die Darstellung der *B*dur-Tonleiter durch das Instrument, dessen Tonangabe, durch Nichts gebunden, sich rein nach dem Gehör regulirt, nämlich die durch die Menschenstimme, so befindet sich diese Tonleiter gerade in einer Lage der hohen Männer- und Frauenstimme, wo diese den mittleren Grundton in kräftiger Weise ohne besondere Anstrengung geben kann, und wo deren Hauptintervalle, *es* und *f*, zwar mit mehr Kraft erzeugt werden müssen, aber dennoch bequem hervorgebracht werden können, da sie gerade am Schluss eines Mittelregisters der Stimme liegen. Aus letzterem Grunde, besonders bei der Männerstimme, erhält die Quarte und Quinte die reinste Intonation, und, da ausserdem die Tonfolge nach oben hin stets im Hexachordumfange dieser Tonart am meisten ihre Anwendung in Melodien erhält, einen nicht ganz festgestellten tonischen Charakter. Alles dies, in engster Verbindung mit der organischen Muskelthätigkeit des Sängers, bedingt den dieser Tonart beigelegten psychischen Ausdruck, welcher von den hervorragendsten Componisten in gleicher Weise empfunden wird. Als praktische, dies beweisende Beispiele liefert der »Don Juan« von Mozart die Arie »Thränen vom Freunde getrocknet«, Haydn's »Schöpfung« das Duett »Ihr Schönen aus der Stadt«, Händel's »Judas Maccabäus« den Chor »Du Gott, dem Himmel und Erde schweigt« u. s. w. Diesen psychischen Ausdruck der *B*dur-Tonart hat man begrifflich dahin festgestellt, dass man in der Zeit, als man jeder Tonart eine Sonderempfindung beizulegen sich bemühte, behauptete, sie sei geeignet, »heitere Liebe, gutes Gewissen, Hoffnung, Hinsehen nach einer besseren Welt, frohes, muthiges Aufjauchzen bis zum bacchantischen Taumel, festen Entschluss, der sich bis zur Kühnheit steigert, und frommen Glauben, d. h. Vertrauen, das sich ruhig dem Willen der göttlichen Fügung überlässt«, auszudrücken. Schubart, der in seinem Werke »Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst« S. 377 sich vollständig über die psychischen Ausdrucksweisen aller Tonarten auslässt, glaubt seiner Zeit dadurch am besten zu genügen, dass er der *B*dur-Tonart zuvörderst die Eigenheit aller *B*-Tonarten: sanfte und melancholische Gefühle auszudrücken, beilegt, und ihr dann insbesondere alle vorher erwähnten Gefühlsausdrücke zuschreibt. In der Neuzeit jedoch haben oben angeführte Beweggründe mehr oder weniger den Anlass dazu gegeben, dass die Componisten diese Tonart zu ihren Tonwerken wählten; nur noch wenige schwärmerische Naturen lassen sich durch die früheren maassgebenden ästhe-

tischen Fingerzeige in dieser Beziehung bestimmen. Was nun die Notirung dieser Tonart anbetrifft, so setzt man aus Erfahrungsgründen die stets der *B* dur-Tonart im Verhältniss zur *C* dur-Tonart eigenen Erniedrigungszeichen gleich hinter den Schlüssel zu Anfang jeder Notenreihe hin, die nach der folgenden Auseinandersetzung aus zweien bestehen. Schliesslich ist noch anzuführen, dass die Benennung der verschiedenen Tonstufen in *B*-dur alphabetisch ist, und zwar geben die Namen der diatonischen Tonstufen in *C*-dur dafür die Norm, indem man die Namen der erniedrigten Töne letzterer Tonart durch Anhängung der Sylbe *es* vermerkt. Da nun ausser dem schon erniedrigten Grundtone, über dessen Benennung unter *B* das Nöthige gesagt worden ist, nur *es*, das um einen Halbton erniedrigte *e* der *C* dur-Scala, noch in *B*-dur vorkommt — nach der strengen Regel würde dies Intervall *eës* genannt werden müssen, heisst aber ausnahmsweise *es*, worüber das Nähere in dem Artikel Alphabet (s. d.) mitgetheilt ist —, so benennt man die diatonischen Intervalle dieser Tonart nach den Regeln der alphabetischen Tonbenennung durch: *B, c, d, es, f, g* und *a*. C. B.

Be ist die syllabische Benennung der siebenten diatonischen Stufe des modernen Tonreiches von *c* ab, jetzt *h* genannt, welche Graun in seiner sogenannten Damenisation (s. d.) für diesen Ton praktisch an Stelle der aretinischen Sylben einsetzte. In der von Hitzler (gestorben 1635) in seiner sogenannten Bebisation (s. d.) angewandten syllabischen Tonbenennung galt *Be* für den jetzt *b* genannten Ton. †

Beantwortung, s. Antwort und Fuge.

Beard, John, geboren 1716 zu London, erhielt seine erste musikalische Bildung in der königl. Kapelle, wo er Singknabe war. Im J. 1734 trat er zum ersten Male öffentlich als Sänger auf und wurde als ein kunstfertiger, von der Natur verschwenderisch begabter Tenorist bewundert. Den Gipfel seines Ruhmes erreichte er von 1740 bis 1760 unter der Direction Händel's, der ihn hochschätzte und vielfach auszeichnete. Einige Zeit hindurch führte B. auch selbst die Direction einer Schauspielergesellschaft. Er starb nach einem ruhig durchlebten und ehrenvollen Alter 1791 in London.

Beatrix, Gräfin von Die, Gattin des Grafen Wilhelm aus dem Hause Poitiers, kann als glänzendes Beispiel dienen, wie in der liederreichen Provence auch vornehme Frauen der edlen Dichtkunst pflagen. Sie gehört dem 12. Jahrhundert in seiner zweiten Hälfte und also der Blüthezeit der Trobadordichtung an. Auch bei ihr war es die Liebe, welche den Quell der Poesie erweckte, und zwar sollte ihr die Muse als Trost im Unglück und als zarte Botin an den Geliebten dienen. Der Gegenstand ihrer Neigung war der als mächtiger Fürst und sinniger Dichter wohlbekannte Graf Raimbaut III. von Orange. Wir besitzen von der Gräfin B. eine Canzone, der sie die ganze Gluth ihrer Leidenschaft eingehaucht hat, und worin sie den Geliebten beschwört, von allzu trotzigem Stolze zu lassen. Der Dichter scheint die Gluth der Gräfin nicht in gleichem Maasse zu theilen. In einem von ihm gedichteten Zwiegespräch mit ihr hat er uns das Verhältniss mit grosser psychologischer Feinheit vorzuführen gewusst. B. klagt ihn der Kälte an und erwidert seinem Vorwande, er habe diese Zurückhaltung nur der zahlreichen Späher und Verleumder wegen angenommen, mit dem Scharfblick der Leidenschaft, dass ihr diese übergrosse Sorge um ihren Ruf denn doch sehr verdächtig erscheinen müsse. In einer anderen Canzone betrauert die Gräfin den Verlust des Geliebten, welchen sie ihrer grossen Zurückhaltung allein zuschreibt. Doch möchte man geneigt sein, zu glauben, dass gerade umgekehrt das allzu offene Geständniss ihrer Neigung den feinfühlenden Dichter beleidigt habe. Nach der nicht hinlänglich verbürgten Nachricht eines italienischen Schriftstellers hätte die Gräfin von Die auch eine Novelle verfasst, welche aber nur in der Uebersetzung eben jenes Italieners erhalten ist.

Beattie, James, schottischer Philosoph und Dichter, geboren 1735 zu Lawrencekirk in der Grafschaft Kincardine in Schottland und gestorben 1803 als Professor der Moralphilosophie zu Aberdeen, war ein Gegner Hume's, wie sein Werk »*Essay on truth*« (Edinburg, 1770, deutsch von Gerstenberg, Leipzig, 1777) beweist. Obwohl er darin seinem tiefdenkenden Gegner nicht gewachsen ist und das Buch vom philosophischen Standpunkte aus gerichtet erscheint, so hat es doch vom musikalischen aus das grösste Interesse, da gleich die erste Abhandlung darin, überschrieben

»*Essay on poetry and music, as they affect the mind*« (»Ueber Poesie und Musik, insofern sie unser Gemüth bewegen«), sich in höchst gefälliger Darstellung über den Werth der Kunst ergeht. B.'s Leben beschrieben Bower (London, 1804) und Forbes (2. Aufl., 3 Bde., Edinburg, 1812).

Beaulaigne, Barthélemy, französischer Kirchencomponist, welcher um 1560 Chorsänger im Dom zu Marseille war. Von ihm »*Mottez mis en musique à 4 parties*« (Lyon, 1557) und »*Chansons nouvelles à 4 voix*« (Lyon, 1557). Einige seiner Motetten finden sich auch in dem Sammelwerke »*Thesaurus musicus*« (Nürnberg, 1564).

Beaulieu, Name mehrerer französischer Tonkünstler, nämlich Eustache oder Huitaces de B., Dichter und Musiker aus Amiens, wo er etwa 1300 geboren ist; Hector de B., Dichter und Componist von geistlichen Gesängen um 1650; Henri B., Componist von Balletten und Kammermusicus König Heinrichs III. um 1580.

Beaulieu, Marie Desiré Martin, geboren zu Paris 11. April 1791, war der Sohn eines Artillerieoffiziers aus Niort. Mit Vorliebe wandte sich der junge B. dem Violinspiel zu, namentlich als es ihm gelang, den Unterricht Rud. Kreutzer's zu erhalten. Vierzehn Jahr alt begann er bei Benincori das Studium der Compositionslehre und beendigte dasselbe bei Abbé Roze und Méhul so erfolgreich, dass er im J. 1810 mit einer Concurrenzcantate den damals noch von der Akademie (später vom Conservatoire) zu vergebenden Staatspreis errang. Statt als Stipendiat der Regierung in das Ausland zu reisen, wie es eigentlich vorschriftsmässig war, zog er es vor, in Paris zu studiren, schlug aber ihm angetragene ehrenvolle Anstellungen aus und zog sich nach Niort, dem Stammorte seiner Familie, zurück, wo er sich verheirathete und eine philharmonische Gesellschaft gründete. Auf gleiche Weise organisirte er ähnliche Vereine in den Departements des östlichen Frankreichs und übte dadurch einen segensreichen und nachhaltigen Einfluss auf die Musikpflege eines grossen Theiles des Landes aus. B. hat in allen Zweigen seiner Kunst Bedeutendes geleistet; er schrieb grössere und kleinere Kirchenwerke, weltliche Cantaten, Gesänge, Violinstücke, auch Opern (»*Anacréon*«, »*Philadelphie*« u. s. w.), von denen allen Fétis ein vollständiges Verzeichniss giebt. Auch als musikalischer Schriftsteller nimmt er eine bemerkenswerthe Stellung ein. Als solcher veröffentlichte er: »*Mémoire sur ce qui reste de la musique de l'ancienne Grèce dans les premiers chants de l'église*« (Niort, 1852), ferner »*Du Rhythme, des effets qu'il produit et de leurs causes*« (Paris, 1852) und endlich »*Mémoire sur le caractère que doit avoir la musique d'église, et sur les éléments de l'art musical, qui constituent ce caractère*« (Paris, 1858).

Beaumarchais, Pierre Augustin Caron **de,** berühmter französischer Dichter, ursprünglich jedoch Musiker, wurde am 24. Januar 1732 zu Paris geboren und war der Sohn eines Uhrmachers, der ihn für sein Gewerbe bestimmte. Doch der junge B. widmete sich mit Leidenschaft der Musik, durch die er den Grund zu seinem dauernden Glück legte, als er bei den Töchtern des Königs Ludwig XV. eingeführt wurde, um ihnen Unterricht auf der Harfe und Guitarre zu geben. Sein Harfenspiel soll in der That vorzüglich gewesen sein und durch Verbesserungen, welche er dem Instrumente selbst gab, bahnte er das nachmalige epochemachende Auftreten desselben an. B. selbst erwarb sich durch reiche Verbindungen und Heirathen ein bedeutendes Vermögen, büsste aber damit zugleich an seinem guten Rufe ein. Um diesen zu restauriren, legte er sich auf den literarischen Beruf. Aus der Reihe seiner Schauspiele hat ihm die Figaroade, eine Trilogie von geistreichen Lustspielen (Paris, 1775), welche die französische Schaubühne ihrem classischen Repertoir beizählt, einen dauernden berühmten Namen erworben. »Der Barbier von Sevilla«, das erste, und »Figaro's Hochzeit«, das zweite derselben, haben, zu Operntexten verwandelt, durch die Musik Rossini's und Mozart's einen Weltruhm errungen und B.'s Namen mit verewigt. Eine Selbstbiographie B.'s findet sich in seinen »*Mémoires*« (Paris, 1774) und »*Mes six époques*« (Paris, 1809), welche beiden Werke ausserdem zahlreiche interessante Episoden aus der französischen Musikgeschichte damaliger Zeit enthalten. Er selbst starb nach mannigfachen Wechselfällen am 17. Mai 1799 in seiner Geburtsstadt Paris. Von seinen Compositionen, deren er auch selbst erwähnt, ist Nichts im Druck erschienen.

Beaumavielle, ein ausgezeichneter französischer hoher Bassist des 17. Jahrhun-

derts, ist dadurch bemerkenswerth geworden, dass er von Perrin und Lulli bei Errichtung der Oper in Paris 1670 als erster Baritonist der Grossen Oper aus Languedoc berufen wurde. Er starb im J. 1688 zu Paris.

Beaumesnil, Henriette Adelaide Villard **de,** war geboren 31. Aug. 1738 zu Paris, wo sie in einem kunstsinnigen Pensionate eine vortreffliche musikalische und allgemeine Bildung erhielt. In den Jahren 1760 bis 1774 glänzte sie als einer der ersten Sterne der Grossen Oper. Als um 1778 ihre Stimme zu verfallen begann, machte sie Versuche in der Composition, die so ausserordentlich beifällige Aufnahme fanden, dass sie auch nicht minder glücklich die Operncomposition cultivirte und das seltene Bild einer für die lyrische Bühne erfolgreich schreibenden Dame bot. Von ihren Opernpartituren sind anzuführen: »*Les Saturnales*«, »*Anacréon*«, »*Les fêtes grecques et romaines*«, »*Les législatrices*« u. s. w. Sie starb 1813 zu Paris.

Beauplan, Amedée **de,** eigentlich Rousseau geheissen, geboren im J. 1790 auf dem Landgute Beauplan bei Chevreuse, vier Meilen von Paris. Er studirte die Cameralwissenschaften und wurde königl. Verwaltungsbeamter. Als ziemlich fertiger Klavierspieler wagte er sich an die Composition von Romanzen, welche überaus beliebt wurden und seinen Namen in die musikalische Literatur brachten. Zweimal versuchte er auch, jedoch ohne Erfolg, sich auf der Bühne einen gleichen Ruf zu verschaffen. Seine Oper »*L'amazone*« erschien und fiel im J. 1830 und die andere »*Le mari au bal*« im J. 1845 in der Pariser *Opéra comique*. B. selbst starb am 24. Dec. 1853 zu Paris.

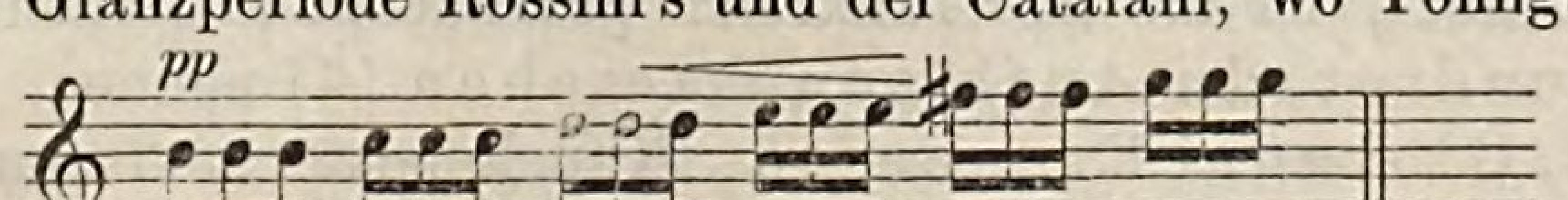
Beauvarlet, s. Charpentier.

Bebisation nennt man die Erfindung einer Tonbenennung, welche im Anfange des 17. Jahrhunderts von Daniel Hitzlar, Pastor und Schulinspector zu Linz, gemacht wurde, und deren genauere Beschreibung in dessen Werk »*Musica nova*, 1632«, so wie in dem »*Gibelium de vocibus musicalibus*« S. 59 enthalten ist. Der Erfinder wollte die erkannte Schwierigkeit der Mutation (s. d.) dadurch heben, dass er die Sylben:

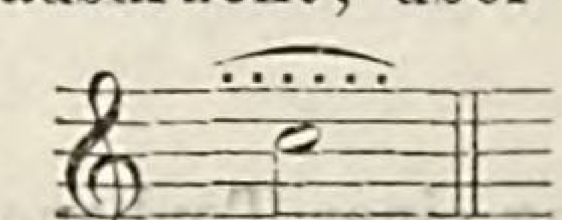
la, be, ce, de, mi, fe und *ge* für die jetzt
a, b, c, d, e, f und *g* genannten Töne, und die Sylben
bi, ci, di, me, fi und *gi* für die jetzt
h, cis, dis, es, fis und *gis* genannten

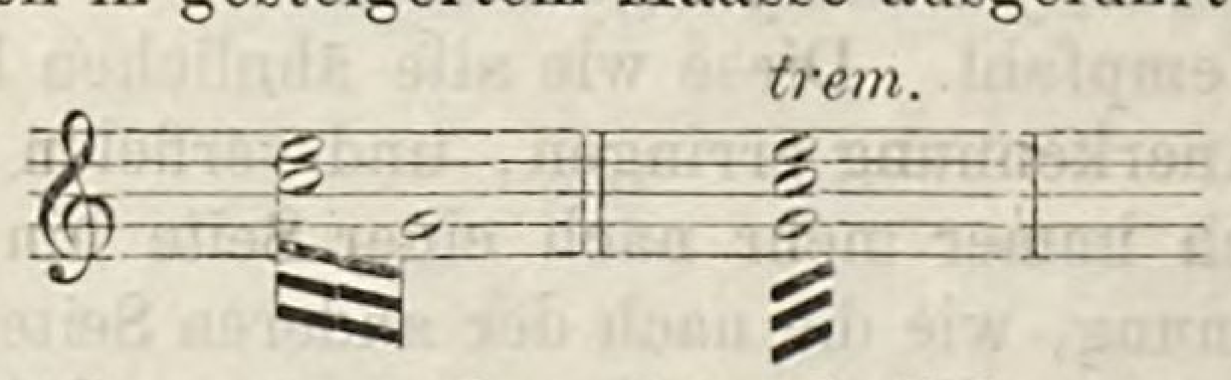
singend auszusprechen empfahl. Diese wie alle ähnlichen Erfindungen konnten sich jedoch nur theilweise Anerkennung erringen, und verfielen sehr bald der Vergessenheit anheim, da die sich immer mehr nach einer Seite hin verbreitende verbesserte alphabetische Tonbenennung, wie die nach der anderen Seite hin sich Boden schaffenden syllabischen Tonnamen, die vervollkommneten aretinischen Sylben, den neuen Erfordernissen vollkommen zu genügen vermochten. 0.

Bebung nennt man in der Musik jede öftere schnelle Wiederholung, die als Aushalten eines Tones in gleichem Stärkegrade betrachtet werden kann, in welchem ausgehaltenen Tone jedoch in gleicher periodischer Folge derselbe Klang in höherer aber wieder gleicher Intensität und möglichst kurzer Zeitdauer sich bemerkbar macht. Diese Art der Tonangabe, die mit der Menschenstimme am vollkommensten und fast nur einzig auszuführen möglich ist, wenn der Tonangebende sich im höchsten Stadium der geistigen und körperlichen Erregung befindet, wurde von italienischen Sängern in der Blüthezeit des melodisch gefühlten Tones als höchste leidenschaftliche Darstellung desselben zuerst gepflegt, und ist, selten angewandt, von unbeschreiblicher Wirkung. Nachdem die Gesangvirtuosität diese Art der Tonangabe durch zu häufige Anwendung und oft in correcter rhythmischer Feststellung — man beachte nur die melodischen Tongaben aus der Glanzperiode Rossini's und der Catalani, wo Tonfiguren wie



häufig vorkommen — bis zum Ueberdrusse ausgebeutet hatte, stellte sich allmälig das richtige Maass in der Anwendung der sogenannten B. des Tones im Gebrauch heraus; zugleich war auch der Weg dadurch streng vorgeschrieben, auf dem die ver-

schiedenen Instrumentgattungen diesen Klangeffect auszuführen vermochten. Bei den Blasinstrumenten führte man denselben durch eine B. der Lippen aus, indem man dem zeugenden Luftstrom in geringer Weise solche Unterbrechungen in seiner Intensität bereitete, wie der erzeugte Ton dieselben in stärkerem Maasse vernehmbar machte; bei Streichinstrumenten hingegen übernimmt diese Thätigkeit der das Saitenstück abgrenzende Finger, den man bei ruhigem Bogenstriche sanft schüttelt und dadurch in dem Tone selbst ein Erzittern oder Erbeben hervorbringt. Saiteninstrumente mit einem Griffbrett führen die B. ebenfalls durch ein Erzittern des greifenden Fingers aus, indem dann der Nachhall (s. d.) des Klanges in seiner kurzen Dauer sich ähnlich der durch Streichinstrumente erzeugten B. vernehmen lässt, welche Tonangabe besonders auf der Zither oft bis zum Ueberdrusse ausgeführt wird. Die Tasteninstrumente, vornehmlich das Pianoforte, suchen einen dieser Tonangabe ähnlichen Klangeffect durch sehr schnelle Repetition desselben Tones zu erzielen, welcher, wenn derselbe accordisch gewünscht wird, durch die schnellste Abwechslung der Accordtöne hervorgebracht und *tremolo* (s. d.) des Accordes genannt wird. Wenn diese instrumentale Tonangabe, die B., nicht streng rhythmisch, wie oben angegeben, verzeichnet werden kann, so notirt man dieselbe in ähnlicher Art andeutungsweise, und zwar für Blas-, Streich- und Griffbrettinstrumente in gleicher Art, indem man den Werth der Zeitdauer der B. durch eine Note auf dem Tone, welcher in obiger Art angegeben werden soll, ausdrückt, über dieselbe mehrere Punkte setzt und über diese einen Bogen zeichnet: . Man giebt auch wohl dieser Note noch die rhythmische Zugabe, dass der Ton in sehr kleinen Zeittheilen repetirt werden soll im Werthe der Note: , neben welcher Schreibweise noch die eben angeführte zugleich mit stattfindet. Bei accordischen Ausführungen dieser Art der Tonangabe sucht man correct die Abwechselung der Accordtöne aufzuschreiben, giebt aber dem Ausführenden durch Beifügung des Wortes *tremolo* oder dessen Abkürzung *trem.* die Andeutung, dass, wenn sein Vermögen es gestattet, die Abwechselung der Accordtöne auch noch in gesteigertem Maasse ausgeführt werden darf.



Auch das Orgelregister »*Tremulant*« hat eine ähnliche Art der Tonangabe, wie die vorher beschriebene, auszuführen. Die Tonangabe dieses Registers wird dadurch bewirkt, dass man in dem Windcanale, der die die Pfeifen anblasende Luft dem Register zuführt, Ventile anbringt, welche durch einen besonderen Mechanismus periodisch gleiche Bewegungen machen. Die regelmässigen Schwankungen dieser Ventile theilen sich dem Luftzuge selbst mit und wirken endlich auf den Ton der Pfeifen fort, welcher dann in zitternder, bebender Weise anspricht. Schliesslich sei noch bemerkt, dass man in der Orgel eine ähnliche Wirkung auch dadurch, dass ein Register gegen die übrigen etwas zu hoch intonirt, erreichen kann, auf welcher Intention das Wesen des Orgelregisters *Unda maris* und ähnlicher beruht. Diese Art der B. der Töne, die wissenschaftlich genauer erforscht ist und in der Praxis vielfach verwerthet werden kann, nennt man richtiger Schwebungen; in den Artikeln Akustik, Schwebungen und Scheibler'sche Stimmmethode findet sich darüber Ausführliches. 32.

Bécarré (franz.) ist die in Frankreich gebräuchliche Benennung des Zeichens, welches wir Quadrat oder Auflösungszeichen (♮) nennen.

Beccatelli, Giovanni Francesco, Kapellmeister und Componist zu Prato im toscanischen Gebiete, wo er auch im J. 1734 gestorben ist. Mehr als seine Compositionen werden seine musikalischen Schriften und Abhandlungen geschätzt, deren er auch zahlreiche im Manuscript hinterliess. Dieselben finden sich in Gerber's und Fétis' Wörterbüchern aufgezeichnet.

Becelli, Giulio Cesare, geboren 1683 in Verona, gestorben im März 1750, ein hervorragender italienischer Musikgelehrter, der auch werthvolle musikalische Schriften hinterlassen hat.

Bêche, ein vortrefflicher französischer Altist um 1750, welcher auch kunsthistorische und theoretische Aufzeichnungen gemacht hat, die Laborde in seinem Buche *»Essai sur la musique«* benutzte.

Becher nennt man vorzugsweise den unteren Theil oder Schalltrichter der Clarinette, mitunter auch den diesem entsprechenden Theil bei anderen Blasinstrumenten. Auch werden die Pfeifenkörper einiger Orgelstimmen, z. B. Trompete, Posaune u. s. w., ihrer Gestalt wegen B. genannt.

Becher, Alfred Julius, wurde als Sohn deutscher Eltern am 27. April 1803 zu Manchester geboren. Zehn Jahr alt, kam er in das Haus naher Verwandten zu Köln und Bremen, wo er eine treffliche wissenschaftliche und musikalische Ausbildung erhielt. Das Studium der Rechte und der Tonkunst gingen denn bei ihm auf den Hochschulen zu Heidelberg, Göttingen und Berlin, die er nach einander besuchte, auch Hand in Hand; namentlich fand er in der letzteren bei seiner ausgesprochenen Vorliebe für das Absonderliche und Excentrische ein ihm zusagendes unerschöpfliches Gebiet. Nachdem er in Berlin seine Staatsprüfung bestanden und die juristische Doctorwürde erlangt hatte, wurde ihm die Advocatur in Elberfeld übertragen, welche er jedoch trotz ihrer Einträglichkeit nach einigen Jahren aufgab, weil er seinen Kunstenthusiasmus mit den trockenen Geschäften seines bisherigen Lebensberufes nicht in Einklang zu setzen verstand. Er lebte hierauf musikalisch und literarisch beschäftigt in Köln, Düsseldorf und im Haag und ging 1840 nach London, wo er als Professor der Compositionslehre an der königl. Akademie der Musik angestellt wurde. Doch auch hier vermochte er seinen Trieb nach Ungebundenheit nicht zu hemmen, und er ergriff 1845 eine sich ihm darbietende Gelegenheit, um als Sachwalter und Rechtsbeistand eines reichen Kaufmanns nach Wien zu gehen. Diese Stadt sollte er, abgesehen von einigen Reisen nach Dresden, Leipzig, Berlin u. s. w., nicht mehr verlassen. Anfangs tonkünstlerischen Arbeiten als Lehrer, Componist und fleissiger und federfertiger Literat hingegeben, warf er sich im J. 1848 mit allem Feuer der ihn charakterisirenden Leidenschaftlichkeit in den Strudel der politischen Begebenheiten, übernahm die Redaction der Zeitung »Der Radicale« und half den Wiener Novemberaufstand organisiren. Schwer büsste er diese seine politische Thätigkeit, indem er nach der Einnahme der Kaiserstadt durch die österreichischen Truppen vor ein Kriegsgericht gestellt, zum Tode verurtheilt und auf Befehl des Fürsten von Windischgrätz am 23. Novbr. 1848 im Wiener Stadtgraben standrechtlich erschossen wurde. Dieser gegen einen sonst harmlosen Musiker geübte Racheact rief allenthalben einen lauten Schrei der Entrüstung hervor. Von B.'s Compositionen erschienen im Druck: Sonaten, Klavierstücke, Lieder und Gesänge. Seine Orchesterwerke und Streichquartette sind Manuscript geblieben. In allen diesen Arbeiten zeigt sich B. als ein denkender, geistreicher und fein empfindender Kopf, den aber die Sucht nach Originalität und Absonderlichem noch nicht zur formellen Klarheit hat gelangen lassen.

Becher, Joseph, geboren 1. August 1821 zu Neukirchen in Niederbayern, fand seines schon früh hervortretenden musikalischen Talentes wegen Aufnahme in dem königl. Musik- und Studienseminar St. Emmeran in Regensburg. Seine Ausbildung ging rasch von Statten, und bald konnte er seiner Anstalt als Sänger, Violin- und Orgelspieler nützlich sein. Gleichzeitig begann er auch mit Glück, sich in der Composition zu versuchen. Im J. 1846 erhielt er die Priesterweihe und das Amt eines Seelsorgers und Seminarpräfecten in Amberg, 1852 zugleich die eines Chorregenten. Als solcher wirkt er, seinen hervorragenden theoretisch- und praktisch-musikalischen Kenntnissen entsprechend, hebend und fördernd auf die musikalischen Zustände seines Bezirkes ein. Seine Productivität als Componist, namentlich im Dienste der Kirche, ist sehr bedeutend, obwohl er auch weltliche Werke geschrieben hat. Nach und nach lieferte er nicht weniger als 12 grosse und 50 kleinere Messen, 24 grössere und 13 kleinere Litaneien, 23 Requien, 5 Vocal- und 3 figurirte Vespern,

100 Gradualien und Offertorien, von denen 20 mit Instrumentalbegleitung gesetzt sind, ferner zahlreiche *Te deen*, Hymnen u. s. w.

Bechstein, Friedrich Wilhelm Karl, der Begründer der gegenwärtig weltberühmten Pianofortefabrik in Berlin, wurde am 1. Juni 1826 zu Gotha geboren. Nachdem er in verschiedenen Fabriken Deutschlands thätig gewesen war, trat er im J. 1848 als Geschäftsführer in die Firma von G. Perau in Berlin ein, wo er bis 1852 verweilte, worauf er zur Vervollständigung der bis dahin gesammelten reichen Kenntnisse und Erfahrungen nach London und Paris ging. In der letzteren Stadt arbeitete er einige Zeit hindurch bei Pape und Kriegelstein und kehrte hierauf nach Berlin zurück, um dort selbstständig mit den Resultaten seiner Forschung und seines Nachdenkens in die Oeffentlichkeit zu treten. Mit bescheidenen Mitteln begann er 1856 die Eröffnung der eigenen Fabrik, deren wichtigstes Einlagecapital die grosse Intelligenz und geistige Regsamkeit ihres Begründers war und weiterhin geblieben ist, wie die überraschend glänzenden Erfolge beweisen. Gleich die Erstlingsinstrumente der neuen Firma zogen die Aufmerksamkeit und das Interesse aller Musikverständigen auf sich, und der berühmte Virtuose H. von Bülow veranlasste B., die vortreffliche Construction seiner Flügel hauptsächlich auf grosse Conzerträume zu berechnen. Die hiermit gestellte neue Aufgabe führte abermals zu den grossartigsten Resultaten, und in immer grösseren Kreisen beeilten sich die Koryphäen des Pianofortespiels, sich der B.'schen Instrumente zu bedienen. B. selbst arbeitete rastlos weiter, indem ihm die ununterbrochene öffentliche Benutzung seiner Instrumente durch die berühmtesten Künstler die fortwährende Gelegenheit bot, mit dem Ohre seine Verbesserungen in Betreff der Tonerzeugung zu verfolgen. Es war in der That kein geringer Triumph für die vaterländische Fabrikation, dass Meister wie Liszt, Dreyschock, H. von Bülow, Tausig, Rubinstein u. s. w. sich fast ausschliesslich der B.'schen Flügel bedienten und mit der Firma in den innigsten und vertraulichsten Verkehr traten. Neid und Missgunst, welche sich dem wahren und namentlich dem erfolggekrönten Verdienste stets an die Fersen heften, haben es allerdings versucht, das Gewicht so selbstredender Thatsachen zu vermindern und auf rein äusserliche Ursachen zu schieben, allein es ist selbst dem Ununterrichteten klar, dass Künstlergrössen ersten Ranges durch Nichts zu bestimmen sein würden, Instrumente beharrlich und mit Vorliebe zu wählen, welche sich mit ihrer Kunst nicht auch am besten assimiliren, und dass die Wahl immer die B.'schen Flügel trifft, ist geradezu der unmittelbarste Beweis glücklichster Lösung complicirt gewordener Aufgaben aus dem Schoosse des Vaterlandes heraus, wie es mit Stolz und Freude erfüllen sollte. Gerade hier ist es sogar zu betonen, dass der riesige Aufschwung, welchen die B.'sche Fabrik in verhältnissmässig erstaunlich kurzer Zeit gewonnen hat, auf solidestem Wege, mit Verschmähung aller der Hilfsmittel und Kunstgriffe, welche die heutige Industrie an die Hand giebt, vor sich gegangen ist. In beschränkten Räumen, mit kaum mehr als ein Dutzend Arbeitern hatte B. sein Unternehmen begonnen, fünf Jahre später bereits erstand ein eigenes grossartiges Fabrikgebäude, eines der stolzesten Bauwerke Berlins, in welchem über 200 Arbeiter beschäftigt sind, und da auch dieses nicht mehr ausreichend ist, den beanspruchten Bedarf zu decken, so wird jetzt, im J. 1870, ein drittes grosses Gebäude hingestellt, um mit Hilfe desselben die Zahl der anzufertigenden Instrumente in Einklang mit der Nachfrage zu bringen. Dadurch dürfte sich die Herstellungsmasse, welche 1869 die Zahl von 665 Instrumenten (400 Flügel und 265 Pianinos) betrug, auf die Zahl 1000 jährlich bringen lassen. Wie diese Fabrik eine der grössten der Welt, so ist sie auch eine der besteingerichteten, und ihre Fabrikate gehen ausser durch ganz Deutschland und die Schweiz auch nach Italien, Frankreich, England, Nordamerika, Russland und Indien. Ganz besondere Anerkennung erwarben sich die Instrumente B.'s auf den Weltausstellungen zu London (1852) und zu Paris (1867), wo sie ihren Industriezweig dem ganzen Deutschland zu höchster Ehre vertraten und wegen der Zuverlässigkeit und Solidität ihrer Mechanik, so wie wegen ihrer wahrhaft unerschöpflichen Tonfülle mit den ersten Preisen gekrönt wurden.

Beck, Christian Friedrich, zu Ende des 18. Jahrhunderts in Kirchheim geboren, lebte als trefflicher Pianist und Musiklehrer in Mainz. Er ist der Componist

eines Klavierconzerts mit Orchester, einiger Trios, Variationen und vieler Unterrichtsstücke. Auch Lieder und Gesänge, meist für die Schule berechnet, und einige Violinstücke hat man von ihm.

Beck, David, ein berühmter Orgelbauer zu Halberstadt, welcher in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts lebte. Von vielen trefflichen Orgelwerken ist sein Meisterstück die grosse Orgel in der Schlosskirche zu Gröningen mit 59 Stimmen, zwei Manualen und einem Pedal, für welche er 10,000 Thaler empfing.

Beck, Franz, geboren um das J. 1730 wurde um 1770 Kammermusicus in Mannheim. Auf einer Kunstreise nach Frankreich begriffen, berief man ihn 1777 als Conzertmeister nach Bordeaux. Dort starb er auch am 31. Decbr. 1809. B. war ein fertiger Violinspieler und sehr gebildeter Componist, besonders ausgezeichnet als Meister des sinfonischen und des Kirchenstyls; namentlich wird ein *Stabat mater,* ein *Credo* und ein *Gloria patri* seiner Composition hervorgehoben.

Beck, Friedrich Adolph, Repetitor und Gesanglehrer an der Cadettenschule zu Berlin um 1825, veröffentlichte: »Dr. Martin Luther's Gedanken über die Musik, zur Beförderung des Kirchengesanges aus dessen Werken gesammelt und mit Anmerkungen und Beiträgen begleitet« (Berlin und Posen, 1825, Mittler).

Beck, Gottlieb Joseph, ausgezeichneter Musikgelehrter und Bassist, geboren den 15. Novbr. 1722 in Podèbrad (Böhmen), studirte in Prag und trat in den Dominicanerorden. Im J. 1752 reiste er nach Bologna und Rom, wo er sich einige Jahre aufhielt. Nach Prag zurückgekehrt, erhielt er eine Professorenstelle an der philosophischen Facultät der Universität. Im J. 1786 componirte er eine grosse Sinfonie, die er dem Erzbischof Přichovsky widmete und in dessen Gegenwart aufführen liess. B. starb den 8. April 1787 in Prag. M–s.

Beck, Johann Nepomuk, einer der ausgezeichnetsten deutschen Baritonisten der Gegenwart, wurde zu Pesth in Ungarn am 5. Mai 1828 geboren. Er besuchte das Gymnasium seiner Vaterstadt, interessirte sich aber so sehr für Musik, dass er, sobald es anging, in einen Pesther Musikverein trat. Dort hörten ihn 1846 die Wiener Sänger Erl und Formes und ermunterten ihn, sich mit seinen kolossalen Stimmmitteln ganz der Kunst zu widmen. Sein Debüt in Pesth als Richard in den »Puritanern« war glückverheissend und schaffte ihm eine Anstellung an der kaiserl. Hofbühne zu Wien. Dort erzielte er mit der untergeordneten Rolle des Sprechers in der »Zauberflöte« einen solchen Erfolg, dass er sich entschloss, sich vorzüglich dem Studium der Classiker zu widmen. Er sang nun nach einander in Hamburg, Bremen, Köln, Düsseldorf, Mainz, Würzburg, Wiesbaden und endlich in Frankfurt a. M., wo er 1851 engagirt war. Doch auch dort blieb er nur zwei Jahre und kehrte 1853 unter glänzenden Bedingungen an das Hofoperntheater zu Wien zurück, dessen Zierde er noch gegenwärtig ist. B.'s Stimmcharakter ist tiefer Bariton, in seiner tiefsten Lage, wie in der Höhe gleich klangvoll und von reinstem Schmelz. Auf gleicher Höhe steht sein Spiel, welches im Verein mit der gewaltigen Stimme oft erschütternde Wirkungen hervorbringt. — Ein Sohn von ihm, der sich gleichfalls als Baritonist der Bühne gewidmet hat, verspricht trotz seiner Jugend in die Fusstapfen des Vaters zu treten. Derselbe hat bisher mit grossem Beifall auf österreichischen Provinzialbühnen gesungen und wurde 1870 in Laibach engagirt, wo er sich in kurzer Zeit zum Liebling des Publicums emporgeschwungen hat.

Beck, Johann Philipp, ein deutscher Tonkünstler des 17. Jahrhunderts, von dem man noch, 1677 gedruckt, eine Sammlung von Allemanden, Giguen, Couranten und Sarabanden »auf der Viola da Gamba zu streichen und mit etlichen Accorden« besitzt.

Beck, Josepha, geborene Scheefer, eine Gesangschülerin der berühmten Madame Wendling, war um 1788 erste Sängerin am Nationaltheater in Mannheim und kam 1797 an die kurfürstl. Bühne in München. Sie war eine vorzügliche und desshalb hochgeschätzte Sängerin und glänzte besonders in Mozart'schen Opern, so namentlich als Constanze in der »Entführung aus dem Serail«. Sie starb, nachdem sie sich seit längerer Zeit von der Bühne zurückgezogen hatte, im J. 1816 zu München.

Beck, Lullus, Benedictinermönch und Chordirector am Dom zu Fulda, war am 5. Juni 1715 zu Oxfurt geboren und zeichnete sich als trefflicher Organist und gründlicher Kirchencomponist aus, wie auch Fux in seinem »*Gradus ad Parnassum*« anerkannte. B. war eigentlich Autodidakt; er hatte sich grösstentheils selbst nach guten Mustern und unterstützt von den besten damaligen Lehrbüchern gebildet, aber trotzdem sich zu einem der umsichtigsten und tiefsten Kenner der Harmonie emporgeschwungen. Compositionen von ihm finden sich nur noch selten; in die Fulda'schen Choralbücher hat er zuerst eine Generalbassbegleitung gesetzt. Er starb im J. 1793.

Beck, Michael, Professor der Theologie, geboren im J. 1653 zu Ulm, hat über die hebräischen Sprach- und Gesangaccente Untersuchungen angestellt.

Beck, Reichardt Karl, ein deutscher Musiker, lebte um 1650 in Strassburg. Von ihm eine Sammlung Couranten, Sarabanden u. s. w. (Strassburg, 1654).

Becke, Johann Baptist, der Sohn eines Stadtmusicus, wurde 24. Aug. 1743 zu Nürnberg geboren. Unterrichtet wurde er in der Musik von seinem Vater, wandte sich aber philosophischen, dann 1762 militairischen Studien zu und wurde Adjutant des Feldmarschalllieutenants von Roth, mit dem er nach Stuttgart reiste. Dort erwachte seine Liebe zur Musik wieder mit neuer Macht. Er vervollkommnete sich auf der Flöte bei Steinhardt, trat 1766 aus dem Militairdienste und begab sich nach München, wo er von dem Kurfürsten Maximilian III. als Hofmusicus unter der Bedingung angestellt wurde, dass er noch einige Zeit bei dem damaligen berühmten Flötisten Wendling in Mannheim studire. Der achtmonatliche Aufenthalt bei dem Letzteren brachte B. auf eine hohe Stufe der Virtuosität und nach München zurückgekehrt, nahm er noch bei dem Kammercomponisten Joseph Michl Unterricht in der Composition. Bald erregte er als Bläser sowohl, wie als Componist für sein Instrument Aufsehen, und namentlich wurden seine Flötenconzerte (Leipzig, Breitkopf und Härtel) hoch geschätzt. — Sein Vater, Leonhardt B., geboren 1702 zu Nürnberg, Stadtmusicus daselbst und gestorben 1769, galt für einen trefflichen Virtuosen auf der Oboe d'amour.

Becken, auch türkische Becken (franz.: *Cymbales*, *Cinelles*; ital.: *Piatti*) nennt man zwei gleich gestaltete bronzene Schlaginstrumente unserer heutigen sogenannten Janitscharenmusik (s. d.), die ein Musiker im Gebrauche behandelt. Eins dieser B., aus gleich dünn gehämmertem Bleche gefertigt, wie die Oberfläche desselben verräth, ist vollkommen kreisförmig in seiner äusseren Begrenzung und hat ungefähr 0,4 Meter im Durchmesser. In der Mitte dieser nach der Aussenseite hin planen Scheibe, etwa 0,16 Meter im Durchmesser, ist eine halbkugelförmige Ausweichung nach einer Seite der Platte hin ausgehämmert, in deren Mitte sich ein Loch befindet. Vermittelst dieses Loches wird eine Lederschleife mit dem convexen Theile der Scheibenausweichung in Zusammenhang gebracht, an welche der Musiker fasst, wenn er dies Instrument gebrauchen will. Indem nun der B.schläger in jede Hand eines der Instrumente nimmt, stösst er, wenn er die Instrumente ertönen lassen will, entweder beide Platten direct stülpend auf einander, oder er fährt streifend mit einer Platte an der anderen herab, wie es die Vorschrift oder Gewohnheit gebietet. Gewöhnlich pflegt ersteres durch *F* (*forte*) und letzteres durch *p* (*piano*) bei der Notirung angezeigt zu werden. Die Notirung für die B. geschieht gewöhnlich durch Noten im Violinschlüssel verzeichnet, und zwar, da die Tonhöhe nicht zu vermerken nöthig ist, durch Noten auf der Schlüssellinie. Zuweilen wird auch nur ein B. durch einen Schlag mit dem gepolsterten Schlägel der sogenannten grossen türkischen Trommel auf den platten Rand desselben tönend erregt. Die rohe Geräuscherzeugung durch die B., welche wegen des absonderlichen Gemisches von Klängen in dem Geräusche auch in neuester Zeit, besonders in der Militairmusik, gepflegt wird, findet in der eigentlichen Musik nur eine durchaus beschränkte Anwendung, die sich mit der Zeit wohl auf die Nachahmung von deren früheren Gebrauche begrenzen wird. Dass jedoch die Kriegsmusik, welche als Weckerin der thierischsten menschlichen Leidenschaften den Gebrauch dieser Instrumente pflegt, die B.klänge, wie auch die Schalle der sogenannten Janitscharenmusik, als immerwährende, nothwendig anzuwendende Klangschattirungen den Hörern preisgiebt, und Componisten für Militairmusik selbst Trans-

scriptionen von Kammermusikstücken u. s. w. mit dieser Beigabe bedenken, spricht für den sehr entarteten Geschmack, der sich selbst musikalisch begabterer und geschulterer Männer noch bemächtigt, sobald dieselben sich nur einer einseitigen Kunstpflege widmen. Diese Musiker verkennen ganz die wirklich barbarische Wirkung, welche die Instrumente obiger Art, besonders die B., erzeugen würden, wenn der Gebrauch derselben nur auf die wirkliche, im activen Gebrauch verwandte Kriegsmusik beschränkt wäre, sonst würde diese herbe musikalische Geräuschbeigabe zu Tonschöpfungen wohl nur sehr selten in Friedenszeiten Jemand zu Gehör kommen. Näheres über den Gebrauch der B. u. s. w. in rationeller Weise bietet der Artikel Militairmusik. Die Masse, aus der diese Instrumente gefertigt werden, ist bis heute uns noch ein Geheimniss; man vermuthet nur, da man an den besten B. noch sehr sichtbare Eindrücke von Hammerschlägen sieht, trotzdem dass deren Metall sehr spröde und undehnsam ist, dass dieselbe ähnlich derjenigen ist, aus welcher die Chinesen ihren Tamtam (s. d.) und ihre Glocken machen, nämlich eine Legirung von Zinn und Kupfer im Verhältniss von 20 zu 78. Diese Metallmischung besitzt nach Biot's »*Traité de Physique*« *T. II, p.* 185 und Darcet's Entdeckungen die Eigenheit, dass sie durch schnelles Abkühlen leicht dehnbar, sodass sie in diesem Zustande durch Hämmern geformt werden kann, durch langsames Abkühlen aber spröde, elastisch und klingend wird. In Deutschland kauft man die besten B. in Wien, von welchen man behauptet, dass sie über die Türkei aus China bezogen würden. Auch über die Geschichte der B. ist man im Unklaren; man weiss zwar, dass am Euphrat in antiker Zeit ganz gleiche Instrumente gebraucht wurden, wovon noch Reste in den Ruinen von Ninive gefunden sind (s. Assyrische Musik); man glaubt auch, dass die צלצלים der Hebräer eben so gestaltet waren, doch die im Abendlande in Gebrauch gekommenen B. scheinen in dem chinesischen Musikkreise ihre Urheimath, mit der geschichtlich bekannten Wanderung der Türken auf Persiens Fluren in der sogenannten Janitscharenmusik ihre Anwendung und mit dieser ihren Weg nach dem Abendlande gefunden zu haben, wo sie dann nach dieser Zeit als beachtenswerthes Tonwerkzeug für Militairmusik sich bemerkbar machend allgemein eingeführt wurden.
C. B.

Becker, Constantin Julius, geboren 3. Febr. 1811 zu Freiberg in Sachsen, erhielt auf dem dortigen Gymnasium und Seminar, deren musikalische Leitung Anacker führte, seine Bildung. Im J. 1835 ging er nach Leipzig, wo er namentlich bei dem Organisten C. F. Becker Contrapunkt studirte. Damals zog ihn die literarische Thätigkeit an, wesshalb er 1837 die Redaction der von Rob. Schumann gegründeten »Neuen Zeitschrift für Musik« übernahm, welcher er auch noch später, bis 1846, sehr viele, zum Theil gediegene Aufsätze lieferte. Im J. 1843 zog er nach Dresden, wo er Gesang- und Compositionsunterricht ertheilte und als Componist und Literat sehr thätig war. Dort verheirathete er sich und zog sich in Folge dessen auf seine Besitzung Hoflössnitz in Sachsen zurück, wo er nach längeren Leiden am 26. Febr. 1859 starb. Von seinen Compositionen sind seine Lieder und Chorgesänge am bekanntesten geworden; erschienen sind aber ausserdem noch eine Sinfonie und eine Serenade für Violine und Violoncell. Seine Oper »Die Belagerung von Belgrad«, 1848 in Leipzig gegeben, vermochte sich nicht zu halten. Am wichtigsten sind seine didaktischen Werke, nämlich eine Männergesangschule (Leipzig, 1845), »Harmonielehre für Dilettanten« und »Kleine Harmonielehre (Leipzig, 1844), »Briefe an eine Dame« (Leipzig, 1842) u. s. w. B. ist auch Verfasser eines Romans, »Die Neuromantiker«, welcher der Schumann'schen Musikrichtung zu Liebe entstanden ist.

Becker, Dietrich, ein deutscher Tonsetzer und Violinist, welcher zu Hamburg um 1650 lebte.

Becker, Gustav August Adolph, geboren 7. Oct. 1805 zu Potsdam, wurde 1824 Mitglied der königl. Theater-Gesangschule, welche damals unter A. Benelli stand, und 1827 als Sänger bei der königl. Oper angestellt. Unzufrieden mit seinem dortigen Wirkungskreise, wo man ihm, den Leporello im »Don Juan« allein ausgenommen, nur kleinere Gesangsrollen anvertraute, ging er nach Posen, Leipzig, Nürnberg und endlich 1839 nach Bremen, wo er als Bassbuffo engagirt wurde. Bald aber

nöthigte ihn Kränklichkeit, das Singen ganz aufzugeben und die Stelle eines Opernregisseurs in Dessau anzunehmen. Als solcher starb er am 24. März 1841 am Lungenschlage. B. war auch Dichter von Operntexten; von ihm z. B. »Der Freibeuter«, componirt von Gährich, und »Ein Stündchen im Bade«, componirt von Herm. Schmidt.

Becker, Jean, am 11. Mai 1836 zu Mannheim geboren und Schüler von Kettenus und Vinc. Lachner, erwarb sich auf Kunstreisen den Ruf eines fertigen und gediegenen Violinvirtuosen. Eine feste Anstellung als Conzertmeister in Mannheim gab er nach kurzer Zeit, im J. 1858, wieder auf, nahm aber erst im J. 1865 einen bleibenden Aufenthalt und zwar in Florenz, woselbst er sich lebhaft an den Bestrebungen zur Hebung und Förderung der classischen Musik, namentlich der deutschen, betheiligte. Er selbst bildete einen Verein für die Pflege des Quartettstyls und erweckte durch die künstlerische Vollendung, in welcher man die Productionen zu Gehör brachte, ein neues Interesse und einen regen Sinn für die Kammermusik in Italien. In den Jahren 1867 bis 1870 besuchte diese Kunstgenossenschaft, unter dem Namen Florentiner Quartettverein und bestehend aus den Herren B., Masi, Chiostri und Hilpert, nach und nach fast das ganze übrige Europa und erregte durch ihre wahrhaft vollendeten Leistungen ein wohlverdientes Aufsehen. Die bisher noch nie im gleichen Maasse dagewesene Schönheit im Klang, die wunderbare, nur unter der Voraussetzung fortdauernden Zusammenwirkens erreichbare Gleichmässigkeit im Technischen, wie in den zartesten Nüancen des Vortrags, die ungemeine Feinfühligkeit in der Auffassung wirkten wahrhaft entzückend, und kein früherer oder späterer Quartettverein hat in gleichem Maasse die Fähigkeit besessen, für diese Gattung von Musik die ausgedehnteste Propaganda zu machen. Der Verein hat das unbestreitbare Verdienst, durch vollendeten Wohlklang die Empfänglichkeit für das Schwierigste allenthalben zu wecken und rege zu machen, und B., welcher den Ruhm des Virtuosen, den er bereits erworben hatte, seit 1865 bereitwillig im Dienste der wahren Kunst daran gegeben, hat dafür den schöneren und dauerhafteren Ruhm erworben, an der civilisatorischen Aufgabe der Musik wacker und erfolgreich mitgearbeitet zu haben.

Becker, Johann, geboren 1. Septbr. 1726 zu Helsa bei Kassel, studirte Compositionslehre und Contrapunkt unter Süss in Kassel und war ein vortrefflicher Orgelspieler und einsichtsvoller Tonsetzer. Er starb 1803 als Hof- und Stadtorganist in Kassel. Von seinen zahlreichen Compositionen ist Nichts im Druck erschienen. Sein erstes Werk übrigens war: »Choralbuch zu dem bei den hessischen reformirten Gemeinden eingeführten verbesserten Gesangbuche«.

Becker, Johann Tobias, Componist, geboren 1699 (1700?) in Grulich (Böhmen), wo sein Vater Bürger war. In seiner Jugend machte er gründliche Musikstudien durch, war 1727 Musiklehrer in Eisgrub (Mähren), dann in Herrenbaumgarten 1733 und Feldsberg (Unterösterreich) 1746, wo er auch den 5. Juli 1779 starb. Er componirte viele Tonstücke, namentlich Messen. Im J. 1853 erschien noch eine seiner Messen in Wien. M-s.

Becker, Karl Ferdinand, geboren den 17. Juli 1804 in Leipzig, erhielt als Thomasschüler eine gründliche musikalische Ausbildung bei Schicht und Schneider, sodass er bereits 1825 die Stelle als Organist an der Petrikirche in Leipzig antreten konnte, die er 1837, nach dem Tode Heinrich Müller's, mit der ungleich wichtigeren an der dortigen Nicolaikirche vertauschte. Noch später wurde er ausserdem als Professor des Orgelspiels an das neu errichtete Conservatorium berufen. B.'s musikalisches Talent hatte frühzeitig eine mehr ernst-wissenschaftliche, als praktische Richtung genommen, und so ausgezeichnet er als Orgelspieler auch war und so vortrefflich seine Compositionen, namentlich die für Orgel, auch erscheinen, so hat er durch seine literarischen und wissenschaftlichen Bemühungen im Dienste der Kunst doch sich sein Hauptverdienst erworben. Eine Hauptveranlassung zu dieser Art der Thätigkeit gab das Entstehen der »Neuen Zeitschrift für Musik«, welcher er von ihrer Gründung an als einer der thätigsten und fleissigsten Mitarbeiter angehörte. Seitdem war seine literarische Thätigkeit eine dreifache, eine historische, bibliographische und kritische, und die folgenden seiner Werke können nach einer oder der anderen Rich-

tung hin als vortreffliche und wichtige Quellen für weitere Forschungen genannt werden: »Systematisch-chronologische Darstellung der musikalischen Literatur von der frühesten bis auf die neueste Zeit« (Leipzig, 1836; Nachtrag 1839), ferner »Hausmusik in Deutschland, eine Geschichte der Kammermusik im 16. bis 18. Jahrhundert (Leipzig, 1840), »Die Tonkünstler des 19. Jahrhunderts« (Leipzig, 1849), »Die Tonwerke des 16. und 17. Jahrhunderts« (Leipzig, 1855) u. s. w. Ausserdem sind noch seine Sammlung Bach'scher Choralbearbeitungen (Leipzig, Breitkopf und Härtel), und die ausgewählter Kirchenstücke berühmter Meister des 15. bis 17. Jahrhunderts ehrenvoll zu erwähnen. B. selbst gab im J. 1856 seine Stellungen an der Nicolaikirche und am Conservatorium auf, trat seine sehr werthvolle Sammlung musikalischer Werke der Leipziger Stadtbibliothek ab und zog sich privatisirend nach Plagwitz bei Leipzig zurück.

Becker, Karl Friedrich Wilhelm, geboren 4. Novbr. 1811 zu Berlin, bildete sich unter Leitung des königl. Kammermusikers Gareis zu einem vortrefflichen Clarinettisten aus. Im J. 1837 trat er als Accessist und 1858 als Kammermusicus in die königl. Kapelle. B. verfügt über einen schönen, seelenvollen Ton und über eine ganz bedeutende technische Fertigkeit und ist als ausübender Künstler in Berlin sehr geschätzt.

Becker, Karl Louis, geboren in Sachsen im J. 1756, gestorben 1812 als Organist zu Nordheim, hat sich auch als Componist einige Bedeutung erworben.

Becker, Paul, lebte um das J. 1660 zu Weissenfels und machte sich in seiner Zeit dadurch bekannt, dass er über 50 Melodien meist nach Texten aus dem zweiten Theile von Homburg's geistlichen Liedern componirte. In den Kirchengesang ist wahrscheinlich keine derselben übergegangen, wenigstens ist bis heute kein Werk bekannt, was Beweis davon lieferte. -t.

Becker, Vincenz Ernst, geboren im J. 1833, lebt als Regens chori und Dirigent des Männergesangvereins in Würzburg. Er hat sich durch zahlreiche Lieder und populär gewordene Männerchöre einen beliebten Namen innerhalb der deutschen Gesangvereine erworben.

Becker, Wilhelmine, geborene Ambros, s. Ambros.

Beckmann, Johann Friedrich Gottlieb, Organist an der neuen Kirche in Celle, geboren 1737 und gestorben 25. April 1792 ebendaselbst, gilt für einen der grössten Klavierspieler seines Jahrhunderts, welcher neben der tiefsten Musikbildung auch die Gabe der freien Improvisation im eminenten Grade besass. Seine zahlreichen Klaviercompositionen waren in damaliger Zeit überaus beliebt, und seine Oper »Lucas und Hannchen« wurde 1782 in Hamburg mit ausserordentlichem Beifall aufgeführt.

Beckwith, John, Doctor der Musik und Organist an St. Peter zu Norwich, war zu Oxford geboren und ein Schüler Hayes'. B. hatte den Ruf eines geschickten Organisten und gründlichen Theoretikers. Er starb am 15. Mai 1823. Sonaten, Conzerte für Klavier und für Orgel, so wie Lieder und Gesänge von ihm sind in London erschienen.

Becquié, Jean Marie, geboren im J. 1800, bildete sich unter Tulou's Leitung zu einem ausgezeichneten Flötisten aus, als welcher er in der k. Kapelle zu Paris Anstellung fand. Leider starb er schon am 10. Nov. 1825 an der Schwindsucht. Trotz seines kurzen Lebens hat er doch eine grosse Anzahl trefflicher Flötenstücke geschrieben und in denselben guten Geschmack und hohe Eleganz der Schreibweise bekundet.

Bečvařovský (spr. Betschwarzowsky), Anton Felix, Orgelspieler und Componist, geboren, laut Taufschein, den 9. April 1754 in Jungbunzlau (Mladá Boleslav) in Böhmen, war der Sohn des Seifensieders und Bürgers Felix B. Er lernte den Generalbass bei Johann Kuchar und wurde 1777 Organist an der St. Jacobskirche in Prag. Von da ging er 1779 nach Braunschweig, gab aber 1796 seine Stelle auf und privatisirte seitdem in Bamberg. Im J. 1800 begab er sich nach Berlin, wo er am 15. Mai 1823 starb. Unter seinen Compositionen haben seine Gesänge, darunter Körner's »Leyer und Schwert«, mehrere Gedichte von Schiller (»Würde der Frauen«)

und Goethe und einige Orgelsachen ihm einen bleibenden Namen gemacht. Von seinen Klavierwerken sind seine kleineren Schulstücke empfehlenswerth. M-s.

Beda, mit dem Beinamen Venerabilis, ein angelsächsischer Benedictinermönch, wurde im J. 672 zu Girwick (jetzt Yarrow) in der Diöcese Durham geboren und seit seinem siebenten Jahre in klösterliche Gelehrsamkeit tief eingeweiht. Er lebte auch ununterbrochen in den Klöstern Weremouth, wo er von dem Archicantor der Kirche St. Petri in Rom, Johannes, seine musikalische Bildung erhalten hatte, und Girwick, wo er am 26. Mai 735 starb und begraben wurde, bis man seine Gebeine nach Durham brachte. Seine umfassenden Kenntnisse und seine für die damalige Zeit staunenswerthe Gelehrsamkeit hatten ihn zu einem Gegenstande, theils der Verehrung und Bewunderung, theils aber auch der Furcht gemacht. Seine schriftstellerische Thätigkeit begann erst 702 und bestand hauptsächlich in der Commentirung und Uebersetzung der Schriften der Bibel ins Angelsächsische und in englischer Kirchengeschichte. Es werden ihm auch zwei Abhandlungen über Mensuralmusik zugeschrieben, welche sich in dem ersten Bande seiner gesammelten Werke (Paris, 1544 und 1554, Basel, 1563, und Köln, 1612 und 1688) und ebenfalls in Abt Gerbert's Sammlungen befinden. Von diesen hat jedoch die Kritik nur die erste, »*Musica theorica*«, für möglicherweise echt anerkannt, da sie aus dem 7. oder 8. Jahrhundert wohl herstammen kann. Die andere aber, »*Musica quadrata, seu mensurata*« überschrieben, kann keinesfalls dem B. zugeschrieben werden, da sie von Dingen handelt, die zu damaliger Zeit unmöglich schon bekannt sein konnten. Daher ist auch Marpurg's auf diesen Tractat gestützte Behauptung (Krit. Einl. 226) falsch, dass man im 7. Jahrhundert bereits die Musik »*concentu, discantu atque organis*« ausgeübt habe. Gerade diese Behauptung verweist auf die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts als frühestes Datum der Abfassungszeit. Man pflegt übrigens diesen zweiten Tractat oder vielmehr dessen unbekannten Verfasser den Pseudo-Beda zu nennen.

Bédard, Jean Baptiste, ein vielseitig gebildeter französischer Tonsetzer und Virtuose auf Violine und Harfe, dem man Schulen für Violine, für Guitarre und für Harfe verdankt. Ausserdem liess er erscheinen Sinfonien für Orchester, Stücke für Harmoniemusik, Sonaten für Harfe, Trios, Duos und Soli für Violine, für Flöte, für Clarinette, für Waldhorn, für Pianoforte, Harfe, Guitarre u. s. w. Geboren war er zu Rennes in der Bretagne um 1765, wo er Violinist und Musikmeister am Theater war. Er starb um 1815 in Paris, woselbst er seit 1796 lebte.

Bedeckt (Verdeckt), als musikalischer Kunstausdruck bezieht sich 1. auf die Behandlung der mit einem Griffbrette versehenen Saiteninstrumente. Bekanntlich werden die ihrer ganzen Länge nach erklingenden, nicht durch einen auf das Griffbrett aufgesetzten Finger verkürzten Saiten leere Saiten genannt; bedeckt hingegen heissen sie, wenn vermittelst eines Fingers klingende Theile von ihnen abgegrenzt werden. Wird z. B. auf der Violine der Ton $\bar{a}$ auf der *A*-Saite angestrichen, so sagt man, er werde leer, oder auf der leeren Saite genommen; wird er hingegen auf der *D*-Saite durch Aufsetzen eines Fingers intonirt, so nennt man ihn, wie auch die Saite selbst, bedeckt (s. auch Leere Saiten). 2. Bei den Pauken, dass dieselben, der dumpferen Klangwirkung wegen, mit einem Tuche zu überdecken sind. Hier ist also bedeckt identisch mit gedämpft, wofür in Partituren die italienische Bezeichnung *Timpani coperti* (bedeckte Pauken) vorgeschrieben wird. S. Pauken.

Bedeschi oder **Bedecchi,** Paolo, genannt Paolino, ein italienischer Castrat, welcher 42 Jahre lang an der königl. Italienischen Oper zu Berlin als berühmter Sopranist wirkte. Geboren (nach Gerber) zu Bologna, (nach Anderen zu Cantigniola) im J. 1727, bildete er sich daselbst unter Perti's vortrefflichen Leitung zum tüchtigen Sänger aus, sodass er schon 1742 nach Berlin berufen wurde. Dort debütirte er sehr glücklich als Cneo in der Oper »Cäsar und Kleopatra«, nahm aber zu völliger Ausbildung für die Bühne noch bei Fr. Benda Unterricht. Er errang seitdem glänzende Erfolge und wusste sich bis zuletzt die allgemeine Gunst zu erhalten. Schon schwer an der Wassersucht leidend, übernahm er noch im Januar 1784 die Rolle des Lucio Papirio in der Oper gleichen Namens, starb aber gleich nach Beendigung des Carnevals, am 12. Febr. 1784.

Bedfort, Arthur, ein englischer Gelehrter und Tonkünstler, seines Standes jedoch Geistlicher. Er hat während seines langen und thätigen Lebens (er war 1668 geboren und ist 1745 gestorben) u. A. auch mehrere sehr schätzbare Schriften über Musik veröffentlicht, z. B. »*Of the music of the Greeks and Hebrews*«, »*Of the music and service, as performed in the temple*«.

Bedon de Biscaye ist der französische Name für ein Schlaginstrument, das besonders häufig und zuerst in dieser Art von abendländischen musikalischen Gelehrten in der spanischen Provinz Biscaya entdeckt wurde; als klangzeugende Factoren führt die B. d. B. eine Membran, welche über die eine offene Seite eines kreisförmig gebogenen etwa 0,022 Meter breiten Holzreifens ausgespannt ist, und in diesem Holzreifen lose über einander befindliche silberne oder bronzene Bleche, die beim Erzittern der Membran durch ihr Aneinanderschlagen tönend mitwirken. Dies Instrument, meist von Tänzern gebraucht, ist von geringem Gewicht, wird bei der Anwendung mit einer Hand gehalten und mit der anderen durch Schläge gegen die Membran tönend erregt. Schon Mersenne erwähnt dasselbe in seinem Werke »*Commentar. in Genes.*« *c.* 4, *quaest.* 56, S. 1517, und hält sich dazu wohl desshalb für verpflichtet, weil er die Urheimath des damals schon öfters angewandten und jetzt überall verbreiteten sogenannten Tambourin (s. d.) dadurch anzugeben gedachte. Doch sind bis heute noch die Geschichtsforscher nicht zu sicheren Nachweisen gelangt, woher die das B. d. B. besonders pflegenden Bewohner der kleinen spanischen Landschaft Biscaya stammen: ob dieselben Nachkommen der alten Kelten oder eines noch früheren cultivirten Menschenstammes sind, die vor der sich ausbreitenden Macht der Kelten eine Zuflucht in den Gebirgsthälern dieses Theiles von Spanien suchten und sich in ihrer Urwüchsigkeit erhalten haben. Nur so viel beweist die noch immer von allen umwohnenden Volksstämmen in ihren Stammwörtern verschiedene Sprache der Bewohner, dass die Urväter derselben in sehr früher Zeit in der Nähe ihres jetzigen Wohnsitzes sich wohl schon niedergelassen hatten. Diese Ansicht, auch schon zu Mersenne's Zeiten die herrschende, macht es erklärlich, wesshalb jener Schriftsteller das B. d. B. als ein von diesem Volke erfundenes Instrument betrachtete. Das Vorfinden eines sehr ähnlichen Instrumentes auf den Bildwerken der alten Assyrer (s. Assyrische Musik) ohne Bleche, in den ägyptischen Malereien (s. Aegyptische Musik) schon mehr dem B. d. B. ähnlich, so wie die diesem Instrumente fast ganz gleich gestaltete Adufe (s. d.) der Hebräer (*Exod.* 15, v. 20) und die auf griechischen Monumenten sich vorfindende Handpauke lässt, wenn man nicht annimmt, dass von verschiedenen Völkern eine ganz gleiche Erfindung dieses Tonwerkzeuges gemacht worden ist, mindestens vermuthen, dass das B. d. B. und das unter dem Namen תֹּף bekannte semitische Schlaginstrument von Einer Urform abstammen. C. B.

Bedos de Celles, Jean François, geboren um 1714 zu Chaux im Bisthum Bezier, trat 1726 zu Toulouse in den Orden der Benedictiner und war einer der gelehrtesten und kunstfertigsten Orgelbaumeister des vorigen Jahrhunderts, wenn nicht gar aller Zeiten. Seine Werke sind noch jetzt für den Orgelbauer von grösstem Werthe, namentlich dürfte seine »*L'art du facteur d'orgues*« (Paris, 1766—1778, 4 Thle. in 4 Bdn.) das Ausführlichste und Gediegenste sein, was über Orgelbaukunst je geschrieben worden ist. Gerber giebt zwar den Benedictiner Jean François Moniot aus Besançon (gestorben 1797) als den eigentlichen Verfasser des werthvollen Werkes an; seine Behauptung erscheint jedoch unwahrscheinlich und entbehrt zudem jeder Begründung. B. d. C. selbst starb am 29. April 1797.

Beecke, Ignaz von, württembergischer Major und Musik-Intendant des Fürsten von Oettingen-Wallerstein, war ein enthusiastischer Musikfreund und fertiger Klavierspieler, dessen Compositionen ein durchaus ehrenwerthes Gepräge tragen. Er stand mit Gluck, Jomelli und Mozart im Verkehr und hat mit dem Letzteren in Frankfurt a. M. bei Gelegenheit der Kaiserkrönung ein vierhändiges Conzert öffentlich gespielt. Seine Opern »Claudine von Villa Bella«, »Nina«, »Roland«, »List gegen List« u. s. w. sind mit Beifall und unter seiner eigenen Direction zur Aufführung gekommen. Er hat aber ausserdem noch ein Oratorium »Die Auferstehung Jesu«, Cantaten, Lieder, Sin-

fonien, Ouvertüren und Klaviersonaten geschrieben. Im J. 1794 erhielt er, Alters wegen, seinen Abschied vom Militair und starb im Januar 1803.

Beer, Aaron, Obercantor der jüdischen Gemeinde zu Berlin, geboren im J. 1738. Er besass eine in seltener Weise umfangreiche und kraftvoll blühende, dabei vorzüglich geschulte Tenorstimme, sodass er als Vorsänger um 1768 das grösste Aufsehen erregte und weit und breit die Musikfreunde herbeilockte, welche kamen, um ihn zu bewundern. Er starb als hochbetagter ehrwürdiger Greis am 3. Januar 1821, im fünfzigsten Jahre seiner Amtsführung, zu Berlin. Ein schönes Bild, ihn als jungen Mann darstellend, ein Notenblatt in der Hand haltend und mit dem Motto: »Immer besing' ich des Ewigen Huld«, Ps. 89, ist im Besitz der königl. Bibliothek in Berlin.

Beer, Gottlieb, geboren 14. Januar 1714 in Adelsbach bei Goldberg, bildete sich auf der Orgel vortrefflich aus und galt bereits als Meister dieses Instrumentes, als er 1737 als Organist in Harpersdorf bei Goldberg angestellt wurde. In gleicher Eigenschaft kam er 1738 an die Pfarrkirche in Goldberg und wurde 1741 als Organist und Cantor an der evangelischen Schule nach Löwenberg berufen, wo er auch am 13. Decbr. 1776 starb. Sein Sohn, Samuel Gottfried B., geboren 9. April 1754, gestorben im J. 1822, war zugleich sein Amtsnachfolger.

Beer, Johann, s. Baehr.

Beer, Joseph, nicht Bähr, Bär oder Behr, wie er oft geschrieben wird, Clarinettvirtuose, geboren den 18. April 1744 in Grünwald in Böhmen, ist der Sohn eines Schullehrers, wurde in seinem 16. Jahre als Feldtrompeter bei einem österreichischen Regimente angestellt, trat aber nach kurzer Zeit in französische Dienste und kam 1771 nach Paris, wo er der Garde du Corps zugetheilt wurde. Hier erlernte er die Clarinette und brachte es in vier Monaten durch eigene Uebung so weit, dass er gleich bei seinem ersten öffentlichen Auftreten in Paris für den besten Clarinettisten in ganz Frankreich erklärt wurde. Bisher hatte man in der That vom Spiele auf der Clarinette mit ihrem spitzigen, schneidenden und schreienden Tone kaum einen Begriff gehabt. Der weiche, sanfte und gesangreiche Klang, welchen B. auf diesem sonst noch wenig beachteten Instrumente hervorzubringen vermochte, erregte daher allenthalben Bewunderung. Im J. 1777 nahm er seinen Abschied und trat als Kammermusiker in die Dienste des Herzogs von Orleans, verliess aber dieselben im J. 1782, um eine Kunstreise nach Holland, England und seiner Heimath zu unternehmen. Ein grosser Ruf ging ihm voran und allenthalben wurde ihm der ehrenvollste Beifall gespendet. Im J. 1783 traf er in St. Petersburg ein und nahm hier die ihm angetragene Stelle eines k. russischen Kammermusikers unter besonders vortheilhaften Bedingungen an. Doch schon 1790 kehrte er nach Deutschland zurück, kam 1792 nach Berlin, wurde dort als königl. preussischer Kammermusiker angestellt und starb im J. 1811 zu Potsdam. B. hat sein Instrument, die Clarinette, durch Hinzufügung einer fünften Klappe, so zu sagen, erst geschaffen, derselben wenigstens die Wichtigkeit und Unersetzlichkeit gegeben, mit der bekleidet sie in der modernen Instrumentalmusik dasteht. Sein Schüler Michel Gost, genannt »Michel«, wurde das Haupt der französischen Clarinettistenschule und war auch bei der letzten Ausbildung Heinrich Joseph Bärmann's von Einfluss. Bis in seine letzten Lebenstage hinein war B. Meister seines Instrumentes, vollendet sowohl in Fertigkeit, als in dem seelenvollen, deutlichen und ausdrucksvollen Vortrage; unübertrefflich aber für immer, — was selbst die grössten Clarinettisten zugeben —, in den feinen Nüancirungen, dem Schweben, dem wahrhaft ätherischen Klange, den er, namentlich bei dem *Decrescendo,* seinem Instrumente zu geben wusste. Er war übrigens ein eben so sicherer Orchester-, wie Solospieler. Von seinen Compositionen sind bekannt geworden: drei Clarinettenconzerte, Solovariationen und sechs Duos für zwei Clarinetten. M-s.

Beerhalter, Aloys, königl. württembergischer Kammermusicus und vorzüglicher Clarinett- und Bassethornvirtuose, war der Sohn eines armen Dorfmusikanten, und ist im J. 1800 im Dorfe Merkingen bei Neresheim geboren. Für das väterliche Gewerbe bestimmt, wurde er 1812 zu dem Stadtmusicus Sauerbrey in Neresheim als Lehrling gebracht, wo er mehrere Instrumente zu lernen anfing, seine Vorliebe aber von Anfang an der Clarinette zuwandte. Bald entdeckte sein Lehrherr, dass in B. die besten

musikalischen Talente schlummerten, und da er selbst sich für die gebührende Ausbildung derselben nicht ausreichend befähigt hielt, so schickte er ihn noch vor Ablauf der Lehrzeit zu dem Stadtmusicus Hetsch in Tübingen. Der Erfolg rechtfertigte alle Erwartungen; B. spielte mit Gewandtheit seine Clarinette, obwohl er hauptsächlich Violoncell- und Flötenspiel treiben musste, daneben auch noch Trompete und Posaune. Nach beendigter Lehrzeit wurde er 1817 Trompeter bei der reitenden Garde zu Stuttgart und auf besondere Empfehlung hin 1810 Flötist in der Kapelle des Fürsten von Thurn und Taxis, welche er jedoch schon 1821 verliess, um beim 3. Reiterregiment zu Esslingen als Posaunist einzutreten, weil man ihm von da aus einen leichteren Weg in die königl. Kapelle verhiess. Aber erst 1828 wurde dieser sein Lieblingswunsch Thatsache, und er sah sich als Clarinettist unter die königl. Kammermusiker versetzt. Bereits dort eingetreten, hörte er von seinem Collegen Reinhardt zum ersten Male das Bassethorn blasen und wurde von diesem Instrumente so enthusiasmirt, dass er sich im Selbststudium auf demselben zu einem anerkannten Meister heranbildete. B. hat sich ausser in Stuttgart nur in München und Augsburg auf seinen beiden Instrumenten hören lassen, da ihm zu weiteren Kunstreisen stets die Mittel versagt blieben, aber überall war man einig in der Anerkennung einer Meisterschaft, für die es keine technischen Schwierigkeiten gab und die in jeden Ton Seele und die wärmste Empfindung zu legen wusste. Doppelt hoch sind jedoch diese Vorzüge anzurechnen, wenn man einen Blick auf die dürftige Erziehung und den zerfahrenen musikalischen Bildungsgang B.'s wirft, welcher stets unter dem Einflusse von Noth und Entbehrung gestanden hatte. Auf sich selbst angewiesen, fast jeder Anregung zur Verfeinerung und Vergeistigung ermangelnd, beweist es seine tief musikalische Natur, dass er sich aus sich selbst bis zu unbestrittener hoher Künstlerschaft schwingen konnte. Auch in der Composition hat er sich, ebenfalls ohne allen Unterricht, mit Beifall versucht und seine Thätigkeit auf entferntere und ehrenvolle Ziele gerichtet. Es wird im Interesse aller Clarinettisten bedauert, dass seine Werke Manuscript geblieben sind. B. starb in Stuttgart am 21. März 1852.

Beethoven, Ludwig **van.** Das Leben eines grossen Künstlers, sobald der Schaffensdrang ihn zu Thaten begeistert, soll und wird in seinen Vorgängen und Zuständen fast unscheinbar sich abwickeln, da seine eigentliche Biographie in seinen Schöpfungen und erst in zweiter Linie in seinen Lebensumständen hervortritt. Geistige Thaten vollziehen sich eben nur in der Einfachheit und Stille des äusserlichen Daseins, nicht im bunten Wechsel und in der Bewegung. Dies gilt im höchsten Grade von dem Tondichter, dem nicht blos das Schaffen ein innerlicher Vorgang ist, sondern auch der Gegenstand des Schaffens. Der Maler findet seinen Stoff in der sichtbaren, von Licht und Farbe bekleideten Welt; der Musiker muss diese Welt in sein Inneres hineintragen, um sie von dort aus neubeseelt und umgestaltet wieder zu Tage zu fördern. So war es fast eine Nothwendigkeit, dass das Leben des innerlichsten aller Tondichter in den äusseren Vorgängen sich still, einfach und geräuschlos vollzog. Wie es in unscheinbarer Enge begann, so gestaltete es sich auch weiter. Besitzlos in die Welt hinaustretend, unerzogen für die Welt, lernte B. weder zu besitzen, noch sich ein sicheres, geschütztes Dasein zu erbauen. Seiner Mission entsprechend, musste ein feindliches Geschick sogar die zerstörende Hand an seinen inneren Organismus legen, tiefste Stille, Einsamkeit von innen heraus um ihn her ausbreiten. Und doch wäre er nimmer in der Welt der Töne so heimisch geworden, wenn sich ihm nicht die äussere Welt fremd und immer fremder gegenüber gestellt hätte; nimmer wäre die Tonsprache sein eigenstes und ausschliessliches Idiom geworden, wenn er nicht fast gezwungen worden wäre, sich ganz in sie hineinzuleben, und nimmer hätte er die ganze Lebens- und Leidensgeschichte der Menschheit austönen können, wenn er sie nicht selbst durchlebt hätte. Nirgends vielleicht hat sich der nothwendige Einklang der Lebensverhältnisse mit der Lebensbestimmung gegen allen äusseren Anschein klarer herausgestellt, als an B. Was Andere gehemmt und gefesselt hätte für alle Folgezeit, ihn musste es stählen und freimachen; diese unheimliche Stille, in der Andere verdumpft wären, sie belebte sich für ihn mit einem überschwänglichen Reichthum und Wechsel von Erscheinungen, Schmerzen und Entzückungen, sie labte ihn mit Tröstungen, wie

sie nur dem Künstler zu Theil werden. Schliesst nun dieses äusserlich so unscheinbare, oft getrübte Leben eine Ueberfülle geistiger Anschauungen und Thaten in sich, vollbringt die Gesammtkunst in ihm einen jener seltenen Momente, in denen »das Alte fällt, die Zeit sich ändert« und die neue Idee verklärt und verklärend emporschwebt, so wird auch das an sich Unscheinbare, vom Geistesstrahl erfasst und durchdrungen, zu wahrer Bedeutung und Würde gelangen. Bald erzählt wird demnach der äussere Lebensverlauf B.'s sein; den inneren, geistigen Lebensprocess zu schildern, eine Biographie seiner Schöpfungen zu geben, dazu reichen kaum Bücher, um wie viel weniger einige Blätter aus. Letztere müssen sich, unter Hinweis auf die bis jetzt vorhandenen besten Quellen, mit einigen Andeutungen über jene Werke begnügen. — Ludwig van Beethoven wurde wahrscheinlich am 16. Decbr. 1770 zu Bonn geboren; der Tag seiner Taufe, wie urkundlich erhärtet ist, aber nicht der seiner Geburt, wozu ihn die meisten Biographien des grossen Meisters machen, war der 17. Decbr. 1770. Der Vater, Johann van B., war Tenorsänger in der Hofkapelle des Erzbischofs und Kurfürsten von Köln, ein unbedeutender und seinen Launen ergebener Mann, welcher bis zum J. 1792 lebte; der Grossvater dagegen, ebenfalls Ludwig van B. geheissen, welcher bei der Geburt dieses Enkels noch lebte, da er erst 1773 starb, war mit dem Rufe eines guten Componisten aus den Niederlanden nach Deutschland übergesiedelt und hatte in der kurfürstlichen Kapelle die Stelle eines Musikdirectors und Bassisten bekleidet. Musik war natürlich von frühester Jugend an das Element, in dem sich B. bewegte und die er, den ersten Kinderjahren entwachsen, auch bei seinem strengen Vater eifrig treiben musste. Nicht eben willig fügte er sich der harten Zuchtruthe, die ihn einkerkerte und dem frohen Spiel der Altersgenossen entzog, und was man in ihm späterhin an Ungeselligkeit und Menschenscheu findet, das sind die Früchte der ersten verkehrten Erziehung. Wie der Vater zu streng, so war die Mutter, Marie Magdalene, geborene Keverich aus Coblenz, welche im J. 1787 starb, zu mild und nachsichtig und legte durch ihre allzu zärtliche Fürsorge um jeden seiner Schritte den Keim der Unselbstständigkeit und Unbekümmerniss gegen die Anforderungen des äusseren Lebens, der ebenfalls bei ihm haften blieb. Mit dem Unterrichte auf der Violine vom fünften bis achten Jahre bei dem Vater ging der Besuch der öffentlichen Schule in Bonn Hand in Hand; hierauf übernahm der Musikdirector und Oboebläser Pfeiffer, ein geübter Klavierspieler, die weitere musikalische Erziehung des Knaben und zwar mit besserem Erfolge als der harte Vater, sodass B. nach wenigen Jahren als Klavierspieler Aufsehen erregte. Damals, in seinem zwölften Jahre, spielte er das J. S. Bach'sche »Wohltemperirte Klavier« mit der grössten Fertigkeit und zeigte sich als angehender Meister in der Kunst der Improvisation und freien Phantasie. Nun bildete ihn der Hoforganist van der Eden und nebenbei auch dessen College Neefe zum Orgelspieler aus und begann, ihn in die Harmonie- und Compositionslehre einzuführen, sodass B. bereits 1783 mit sechs Klavier-Sonaten hervortreten konnte, welche er dem Kurfürsten von Köln widmete. Er selbst aber verwarf später alle diese Jugenderzeugnisse und datirt seine Thätigkeit als Componist von den drei, Jos. Haydn zugeeigneten Trios an (1795), welche er auch selbst als Op. 1 überschrieb. Sein Glücksstern führte ihn übrigens, ebenfalls um 1783, in das intelligente und kunstgebildete Haus der Familie von Breuning in Bonn, wo er sich in intellectueller Hinsicht vervollkommnete und eine wohlthätige Anregung zur Cultur der Literatur und Poesie erhielt. Im Alter von fünfzehn Jahren ernannte ihn der Kurfürst Max Franz, Bruder Kaiser Josephs II., zu seinem zweiten Hoforganisten und sandte ihn 1787 nach Wien, wo B. auch sofort die Aufmerksamkeit Mozart's in hohem Grade auf sich zog. Ungern verliess er die Kaiserstadt, wo ihm die Unzulänglichkeit seiner bisherigen theoretischen Studien klar geworden war, und er betrachtete es als sein höchstes Glück, als ihn sein hoher Gönner, mit der ausgesprochenen Absicht, B. solle bei Haydn seine Studien vollenden, im J. 1792 abermals nach Wien schickte. Mit dem grössten Eifer erlernte er nun die Gesetze des Contrapunktes und die Kunst, seine bis dahin regellose und wilde Phantasie zu zügeln; Haydn's und Händel's Werke wurden die Vorbilder, mit denen er zunächst sich vertraut machen und nach denen er arbeiten musste. Als aber Haydn im J. 1795 seine zweite Reise nach England antrat,

übergab er seinen Schüler dem grossen, aber als trocken und starr bekannten Albrechtsberger. Doch B. unterwarf seine glühende Einbildungskraft mit der höchsten Energie dem nothwendigen Schulzwange, dem er sich auch nicht entzog, als er selbstständig weiter zu studiren unternahm und nach dem Fux'schen *Gradus ad Parnassum* arbeitete. G. Nottebohm hat die Geschichte dieser gewissenhaften Thätigkeit zum Gegenstand einer kleinen, sehr interessanten Schrift gemacht, welche Aufschlüsse über das strenge und durchaus schulgemässe Studium B.'s in Wien giebt. Es konnte übrigens nicht fehlen, dass sich dem jungen rheinischen, von seinem Hofe angelegentlich empfohlenen Künstler die vornehmsten Kreise Wiens um so leichter öffneten, als die geniale Weise seiner Improvisation auf dem Klaviere bewies, dass er der hohen Protection vollkommen würdig war, und namentlich nahmen sich die fürstlichen Familien von Lichnowsky und Lobkowitz seiner in der ausgezeichnetsten und ehrenvollsten Weise an. Seine eigentliche öffentliche Thätigkeit beginnt mit dem J. 1795, in welchem die bereits erwähnten, Haydn gewidmeten drei Trios Op. 1 und die drei Klavier-Sonaten Op. 2 gedruckt erschienen. Jedes Jahr weist nun in weiterer Reihenfolge immer vollkommnere und wichtigere Werke auf, bis im J. 1800 die sechs, dem Fürsten von Lobkowitz gewidmeten Streichquartette Op. 18, das Septuor Op. 20 und die erste Sinfonie Op. 21 veröffentlicht wurden. In der Aufnahme dieser Arbeiten hielten sich grosser Beifall und Widerspruch, und zwar von sonst für competent erachteter Seite her, die Wage. Selbst der Altmeister Haydn soll mehr Erfolg von der Virtuosität als von dem Compositionstalent seines Schülers erwartet haben. Als B. im J. 1801 seinen Gönner, den Kurfürsten von Köln, durch den Tod verlor und er sich nun alleinstehend auf sich selbst angewiesen sah, da stand sein Entschluss fest, Wien zum bleibenden Aufenthalte zu behalten, und abgesehen von einigen Reisen und Bäderbesuchen, ist sein ganzes übriges Leben in dieser Stadt oder deren Nähe denn auch ohne Amt und in vollster verhängnissreicher Freiheit verlaufen. Denn selbst im J. 1809, wo ihm von dem Könige Hieronymus Napoleon von Westphalen die Berufung zum Hofkapellmeister in Kassel zuging, schlug er diese Anstellung um so lieber aus, als ihm mehrere hohe Gönner, seinen Schüler den Erzherzog Rudolph an der Spitze, eine lebenslängliche Jahresrente aussetzten, damit er in Wien weiter leben und schaffen könne. Diese Kunstfreunde hatten nur zu wohl erkannt, dass B. ziehen lassen, den letzten Stolz und Hort süddeutscher Tonkunst verlieren hiess. In dem Dorfe Mödling bei Wien, wohin ihn sein Hang zu einsiedlerischer Abgezogenheit und zu weiten und beschaulichen Spaziergängen in freier Natur allsommerlich führte, entstanden zumeist jene ungeheuren Werke, welche die Welt in ein gerechtes Staunen versetzten, deren voller Genuss nur ihm, dem Schöpfer, versagt war. Schon lange hatte er sich in Folge einer starken Erkältung auf einem seiner regellosen Spaziergänge eine hartnäckige Schwerhörigkeit zugezogen, welche im J. 1812 in vollständige Taubheit übergeschlagen war. Je mehr ihn dieselbe von allen Verbindungen mit der Aussenwelt loslöste und ihn vom Treiben des Alltagslebens abzog, um so mehr lenkte sie seinen grossen Geist auf das eigene Vermögen und Wollen. Seine Kunst war sein einziger Trost und Umgang; in ihr dachte, schuf, speculirte und philosophirte er. Die Erinnerungen aus dem Klangreiche umschwebten ihn gleich verklärten Engeln und woben ihm sein eigenstes tief innerliches Leben und Sehnen, immer geheimnissreicher für die Nichtverstehenden und immer ahnungsvoller, gotterfüllter und lieberwärmter für die Mitfühlenden und Mitglaubenden. In dieser Zeit schuf er u. A. seine siebente und achte Sinfonie (1812), die Sonaten Op. 101 und 102 (1815), Op. 106 (1818), Op. 109 und 110 (1821) und Op. 111 (1822), die »*Missa solemnis*« (1822), die neunte Sinfonie (1823), die Quartette Op. 127, 130, 132, 135 (1824 bis 1826) u. s. w. Den Meister selbst erlöste der Tod von seinen irdischen Trübsalen am 26. März 1827, kurz nach 5 Uhr Abends; er starb, 57 Jahr alt, an Entkräftung, welche in Wassersucht übergegangen war. Die ganze Kunstwelt trauerte bei der Nachricht von dem Hinscheiden des Erhabenen, und ganz Wien beeiferte sich, sein Leichenbegängniss zu einem der feierlichsten und grossartigsten zu machen. Achtzehn Jahre nach seinem Tode, 1845, wurde ihm in seiner Vaterstadt Bonn unter ausgesuchten Festlichkeiten ein prächtiges Monument gesetzt, ein einfacheres 1863 in Wien, das unvergänglichste

aber hat der Grossmeister sich selbst durch seine erhabenen Schöpfungen errichtet, und die ganze gebildete Welt wird dies durch die glänzende Feier seines nahe bevorstehenden hundertjährigen Geburtstages beweisen. Denn längst hat man ihn nicht blos an die Spitze der Tondichter dieses Jahrhunderts gestellt, sondern ihm auch eine der hervorragendsten Stellen in den geistigen Bestrebungen der Menschheit zuerkannt und die Ebenbürtigkeit mit allem Bedeutenden, auf welchem Gebiete es auch geleistet sei, zugesprochen. — B. war von mehr kleiner als mittlerer, aber stämmiger und kräftiger Natur, gedrängt und von starkem Knochenbau; das Gesicht, voll, rund und gesundfarbig, wurde von dichtem, dunklen, aber fast stets struppigen und ungeordneten Haar umrahmt und zeigte unruhige, leuchtende, bei fixirtem Blick fast stechende Augen, so wie einen energisch geschlossenen Mund. Der letztere deutete auf Thatkraft und Willensstärke, während aus den Augen Gutmüthigkeit und Scheu oder auch geistige Abwesenheit sprach. Die straffe Führung des Körpers machte bei zunehmender Taubheit einer misstrauisch lauschenden Haltung Platz, die Bewegungen waren und blieben jedoch hastig und ungeregelt. Aber unter seiner vernachlässigten, sonderbaren, oft rauhen und abstossenden Hülle barg er ein edles, reines und gefühlvolles Herz, das von Natur- und Menschenliebe tief durchdrungen war. Seine erhabensten Werke sind ein Cultus dieser Gefühle. Er liebte und pflegte einsame Spaziergänge weit hinaus ins Freie und machte solche fast täglich ohne Rücksicht auf die Witterung, um ungestört und durch keine widerwärtigen Zufälle angefochten zu denken, zu träumen und zu schaffen. Um die Formen der Gesellschaft kümmerte er sich nicht und verletzte sie, wenn sie ihm Zwang auferlegten, ohne Bedenken. Dem entsprechend war sein Wesen im Umgange ein Gemisch von Absonderlichkeiten, bald ausgelassen lustig, possenhafte Einfälle zu Tage fördernd, bald, ohne vermittelnden Uebergang, zerstreut und wortkarg. Wer ihn so, wie er war, hinzunehmen wusste — und es waren deren nicht Viele —, dem war er mit innigster Freundschaft zugethan. Die Mehrzahl der mit ihm verkehrenden Menschen hielten ihn und gaben ihn für einen mürrischen, störrigen und eigensinnigen Mann aus, dessen grosser Künstlerschaft man Vieles zu Gute halten müsse. Rang und Stand galten ihm, seinem ganzen Wesen entsprechend, Nichts, und seine hohen Gönner erschienen ihm, dem kleinen, unscheinbaren Manne gegenüber, der sich nur vor dem unsichtbaren Höchsten beugte, mindestens zur Ebenbürtigkeit degradirt. Seine Häuslichkeit war, da keine Gattin ihre Fürsorge walten liess, ungeordnet und junggesellenhaft und blieb der Laune und dem zweifelhaften Ordnungssinn einer weiblichen Dienerin überlassen. Für die Unbequemlichkeiten, welche ihm das häusliche Leben demzufolge reichlich bot, entschädigte er sich in seiner liebsten Werkstätte, in der freien Natur, wo ein Theil seiner Hauptwerke nicht blos entstanden, sondern auch ausgearbeitet worden ist.

Zahl und Bedeutsamkeit der B.'schen Werke gestatten an diesem Orte nur eine allgemeine Charakterisirung, da eine eingehende Schilderung und Würdigung derselben mehrere Bände in Anspruch nehmen würde. Sie umfassen 138 Nummern, wozu noch eine bedeutende Menge kleinerer Compositionen ohne Angabe einer Opuszahl tritt, nämlich: neun grosse Sinfonien, das sinfonische Tongemälde »Die Schlacht bei Vittoria«, das Ballet »Die Geschöpfe des Prometheus«, die Musik zu dem Trauerspiel »Egmont«, die Oper »Fidelio«, das Festspiel »Die Ruinen von Athen«, die Ouvertüren zu »Coriolan«, »König Stephan«, »Leonore« (drei an der Zahl) und Fest-Ouvertüre, ferner: sechszehn Streichquartette, vier Quintette, ein Sextett, ein Septett, acht Klavier-Trios, 38 Klavier-, zehn Violin-, fünf Violoncell- und eine Horn-Sonate, zahlreiche Hefte Variationen, Tänze und kleine Klavierstücke, endlich: zwei grosse Messen, das Oratorium »Christus am Oelberge«, Cantaten, zahlreiche geistliche und weltliche Lieder u. s. w. Die immense Bedeutung dieser Werke liegt zunächst darin, dass sich in ihnen die Vollendung, der Gipfelpunkt unserer Instrumentalmusik darstellt, wie er von ihrem Schöpfer unter gewaltigem Ringen erreicht, von keinem der Epigonen mehr übertroffen worden ist. An die Traditionen der grossen Wiener Tonschule, der auch er angehörte, anknüpfend, hat B. die überliefert überkommenen Formen wesentlich erweitert und ausgebildet, und im Verlaufe seiner künstlerischen Thätigkeit nach und nach den Inhalt aus dem Bereiche des blossen Tonspiels in das

der Ideenwelt hinübergeführt. In der Erhabenheit und Ursprünglichkeit seiner Gedanken, in der Tiefe und Grossartigkeit der Ausgestaltung und in der Schönheit seiner Instrumentation lässt er alle Vorgänger auf diesem Gebiete weit hinter sich und schuf jene gewaltigen, anstaunenswerthen instrumentalen Charaktergemälde, die in ihrer Art einzig dastehen. Nach Form und Inhalt zerfällt dieser überaus reiche Schatz von Werken in drei Hauptperioden. In der ersten, welche sich bis zur ersten Sinfonie Op. 21 erstreckt und aus später folgenden Werken noch etwa die Duo-Sonate Op. 24, das dritte Klavierconcert Op. 37 und die zweite Sinfonie mit einbegreift, herrschen die Vorbilder Haydn und Mozart und das Wohlgefallen am Tonspiel vor. Haydn's Frische und Heiterkeit, die, wo es angeht, gern in humoristischen Scherz umschlägt, Mozart's Innigkeit und Innerlichkeit, sie sind von B. aufgenommen und selbstständig verschmolzen; die hinzutretenden eigenen und eigenthümlichen Elemente geben aber seinen instrumentalen Werken sofort ein Gepräge, welches jedes einzelne über seine Vorbilder erhebt. Dabei ist der eingeschlagene Weg der richtigste und natürlichste. Nachdem er in zahlreichen Variationen und freien Phantasien sein musikalisches Darstellungsmaterial geprüft und in eine kunstgemässe Uebereinstimmung mit seinem leidenschaftlich erregten Inneren gebracht hat, giebt er sich den gewissenhaftesten Studien hin, verwirft alle seine zuvor niedergeschriebenen Arbeiten und beginnt mit Sonaten für Klavier allein oder für Klavier begleitende Instrumente und verkündet in ihnen und den verwandten Formen des Trios und Quartetts die ihn beseelenden Gefühle und Empfindungen, wie sie durch die Einwirkungen einer vor ihm noch hoffnungsvoll aufgeschlossen daliegenden Welt an- und aufgeregt worden sind. Das Klavier, sein Lieblingsinstrument und geeignet den individuellen und doch auch tief gefassten Ausdruck zu Tage zu bringen, bleibt also der Boden seines Schaffens; der verwandte Instrumentalbezirk (Trio und Quartett) gruppirt sich herum und lehnt sich daran an. Das äusserliche Resultat dieser Vorliebe ist eine bisher ungeahnte Erweiterung der Technik des Klavierspiels nach allen Richtungen hin, welche mit der erhöhten Bedeutung der Compositionen Hand in Hand gingen. War bisher die lyrische, gesangvolle Manier auf dem Klaviere maassgebend gewesen, so localisirte B. zuerst darauf den dramatischen Styl, welcher einen Klang-, Spiel- und Figurenreichthum in seinem Gefolge führte, wie er noch nicht vorhanden gewesen war. Die dadurch unendlich gesteigerten Ansprüche an die Kraft und Ausdrucksfähigkeit des Instrumentes wie des Spielers mussten daher eine ganz neue Musikepoche hervorrufen. Denn von nun an waren es nicht blos Zustände des behaglichen, zufriedenen oder schlicht wehmüthig trauernden Gemüthes, welche zur Darstellung durch das Klavier und in immer weiteren Kreisen durch das Ensemble von Instrumenten, endlich durch die volle Macht des Orchesters kamen, sondern die Leidenschaftlichkeit in allen ihren Tiefen und Eigenthümlichkeiten. Alle diese neuen Elemente und Vorzüge treten jedoch, wie gesagt, nicht auf einmal, sondern nach und nach, in naturgemässer Entwickelung auf; auch am Ende dieser ersten Periode sind sie keineswegs in ihrer vollen Blüthe vorhanden, aber in gewaltiger, unverkennbarer Ausbildung begriffen. Man vergleiche zu diesem Behufe irgend eine Sonate von Haydn und Mozart mit irgend einer von B., etwa der pathetischen von B., irgend eine Sinfonie jener beiden grossen Meister mit der ersten oder zweiten des Letzteren, irgend ein Klavierconcert Mozart's mit dem B.'schen Op. 37, und der Unterschied zu Gunsten des oben Gesagten wird sofort heraustreten. Der Unterschied wird aber zur Kluft in den Werken von B.'s zweiter und dritter Periode, und hier kann B. füglich nur noch mit sich selbst verglichen werden, um den neuen, gewaltigen Fortschritt zu constatiren. Wenn B. über das Adagio der Sonate Op. 10 selbst äussert: »Jedermann fühlt den geschilderten Seelenzustand eines Melancholischen heraus mit allen den verschiedenen Nüancen von Licht und Schatten im Bilde der Melancholie und ihrer Phasen« und über die eine der beiden Op. 14: »Man findet darin den Streit zweier Principe oder einen Dialog zwischen zwei Personen geschildert«, so bezeichnet er bereits den Unterschied der Werke dieser Epoche von denen seiner Vorgänger. Aber immer mehr überflügelt die Musik das Wort; im weiteren Fluge wachsen die Schwingen und es beginnt die zweite Periode, in welcher die alte, sogenannte classische Form, nur in grösserem Maassstabe ange-

legt, noch durchwaltet, aber von einer Grundidee beherrscht wird, die das Ganze zusammenhält und die einzelnen Theile zu einer organischen Einheit verbindet. Als die Hauptwerke dieser Periode, für deren Verständniss die stufenweise Vorbildung auf das Trefflichste vorhanden ist, sodass jeder Empfängliche mehr oder weniger bis zu der hier erreichten Höhe noch bewunderungsvoll zu folgen vermochte, sind zu bezeichnen: die beiden Sonaten Op. 27, die in *D*-dur Op. 28 (1801), die in *C*-dur Op. 53 und die sogenannte Kreutzer-Sonate Op. 47 (1803), die *F*moll-Sonate Op. 57 (1804), die Sonaten Op. 69 (mit Violoncell), 78 und 81 (1809), Op. 96 (mit Violine) (1810); ferner das Triple-Conzert Op. 56 (1805), das vierte Klavierconzert (1806), die Fantasie für Klavier, Chor und Orchester Op. 80 (1808), das fünfte Klavierconzert (1809), die Trios Op. 70 (1808) und Op. 97 (1811), die Quartette Op. 59 (1806), Op. 74 (1809) und Op. 95 (1810), die Sextette Op. 71 (1805) und Op. 81 (1810) und das Violinconzert (1806); endlich die dritte (1804) bis achte Sinfonie (1812) und die Musik zu »Egmont« (1810). Von grossen Gesangswerken sind hierher zu rechnen die Oper »Fidelio« (1804) und die *C*dur-Messe Op. 86 (1807). In allen diesen Arbeiten ist der Inhalt gewachsen und hat sich so subjectiv verfeinert, dass die bisherige Form nicht mehr bestehen konnte und mehr und mehr anfängt, sich dem beherrschenden Willen des Genius, der nichts nach Traditionen und Vorschriften fragt, sondern die Gesetze nur in sich selber findet, zu fügen. Wie er begonnen, so erweitert er naturgemäss die Spielfülle aller zur Benutzung herbeigezogenen Instrumente. Je mehr ihrer zusammentreten, um so bedeutsamer wird der Inhalt, und die reichere Darstellung kommt nun fast von selbst. In den Formen der Sonate bekundet sich nur ein Lebenszug des in sich selbst verkehrenden Individuums, welcher grösser und gewaltiger werden muss für den Dialog von Klavier mit anderen Instrumenten (im Duo und Trio), oder für das Zusammenwirken vieler selbstständiger Stimmen. In der Sinfonie findet B. nur noch den Rahmen für die grossartigsten und erhabensten Bilder der Natur und der Weltgeschichte; er lässt diese an seiner Seele vorüberziehen und erfüllt sie aus seiner Phantasie heraus mit Tonbildern, welche dem gewaltigen Stoffe entsprechen. Die leitende Idee prägt sich von der *Sinfonia eroica* an, allen Instrumentalwerken klar und treu auf, und der Hörer, wenn ihm überhaupt die Tonsprache kein unentwirrbares Räthsel ist, wird und muss sie aus allen leicht heraus erkennen. Mit der gewonnenen absoluten Herrschaft über sein gesammtes Ausdrucksmaterial hat aber auch die Lust an der Lösung ungewöhnlicher Aufgaben zugenommen; je mehr die äussere Welt sich ihm und er sich ihr entfremdet, um so mehr wächst sein Bestreben, jedes Ereigniss derselben, das noch eine seiner inneren Saiten berührt, musikalisch umzuprägen und es in die Sprache seiner Tonwelt zu übertragen. Er bildete und schuf sich nun eine eigene und eigenthümliche Welt, deren Wunder die dritte und letzte Periode sehr beredt und ausführlich schildert, die aber zu geniessen und zu verstehen noch immer einem nur kleinen Kreise seiner Verehrer und Bewunderer vergönnt ist. Er scheint in derselben, wie ein Prophet, seiner und der nächstfolgenden Zeit vorangeeilt zu sein, und nur nach Mühen und anderweitigen Vorbereitungen wird die Allgemeinheit auch sie verstehen und staunend bewundern lernen. Es war bei Sebastian Bach nicht anders; wie Jener, nur in anderer, ihm eigenthümlicher Weise, beherrschte B. kein engbegrenztes Tongebiet, sondern eine in unermessliche Verhältnisse und Structuren eingefügte Tonwelt. In der Tiefe und Grossartigkeit der Ausgestaltung erhabenster Gedanken und Ideen steht er auch unbestritten schon seit der zweiten Stylepoche einzig neben Bach. Die Charakterisirung dieser letzten Periode eines eminent reichen Kunstlebens ist mit Worten allgemeinhin leicht zu thun, aber weder dieser, noch irgend ein Maassstab erweist sich für eine genaue, verständnissvolle Würdigung der Werke selbst ausreichend, da in jedem Gemüthe, in jedem Ohre ein anderer Schlüssel zur Enthüllung dieser merkwürdigen Räthsel liegt und selbst dieser erst gefunden sein will. Von den Sonaten wiederum angefangen sind die dem Schwanengesange des erhabenen Meisters voraufgehenden Tonwerke: die Sonaten Op. 101 und Op. 102 (1815), Op. 106 für das sogenannte Hammerklavier (1818), Op. 109 und 110 (1821) und Op. 111 (1822); ferner die Quartette Op. 127 (1824), Op. 130 und 132 (1825) und Op. 135 (1826); endlich die Ouver-

türen Op. 115 (1814) und Op. 124 (1822) und die neunte Sinfonie (1823). Von grossen Gesangswerken rechnen hierher: das Tongemälde »Meeresstille und glückliche Fahrt« (1816) und die grosse *Missa solemnis* (1818 begonnen, vollendet 1822). In allen diesen Arbeiten manifestirt sich in freier Idealität die unter harten Kämpfen mit dem feindlichen Schicksale in tiefster Inbrunst nach dem Unendlichen ringende Seele; sie malen innere Zustände und Vorgänge, wie sie nur der Philosoph empfindet und durchkostet, und appelliren zu ihrem Verständniss an gleichgestimmte Gemüther. Die äusseren Grenzen der Form, welche ein Verständniss erleichtern würden, sind gänzlich durchbrochen und stellen sich nur noch in verwischten Umrissen dar; der Inhalt ist eben so eigener Art, so subjectiv zugespitzt, dass seine neue Form der alten festen Begrenzung spotten muss. Wo sie sich noch findet, wie in der Hammerklavier-Sonate und in der neunten Sinfonie, da ist sie in der denkbar äussersten Art ausgeweitet. In den übrigen Werken sind Form und Idee vollständig Eins geworden und ergehen sich in recitativischen Schilderungen des inneren Gefühlssturmes. Man irrt, wenn man glaubt, B. habe hier nach den Worten der Sprache gerungen; hätte er ihrer bedurft, so hätte er sie herbeigezogen, wie in der Fantasie mit Chor und in der neunten Sinfonie. Im Gegentheil ist es durch Nichts erwiesen, dass ihm die geheimnissvolle Tonsprache der Instrumente, welche sein vorzüglichstes Idiom war, nicht genügt hätte; weit eher ist anzunehmen, dass ihm neben diesem geheimnissvollen Idiome jede andere Sprache armselig erschienen ist. In der Literatur stehen B.'s letzte Werke vorläufig und gewiss noch für lange Zeit isolirt da. Sie zum Muster wählen und als Ausgangspunkt betrachten, um sie noch zu überbieten, hiesse einen Phaëtonsflug unternehmen. B. hatte seine irdische Mission bei seinem Tode vollständig erfüllt; sie bestand darin, den poetischen Inhalt des Lebens und der Natur in ihrer Wirkung auf Phantasie und Gemüth zur Darstellung zu bringen. Die grosse, breit angelegte Instrumentalform, von beengenden Worten nicht behindert, war der ausreichende Dolmetscher dazu. In der ganzen Art, wie er die Instrumentalmusik vergeistigte und ihr eine bewusste Seele einhauchte, steht er selbstschöpferisch da; wo er seine Principien auf die Gesangsmusik mit übertragen will, rechnet er mit einem Factor, der ihm unbequem ist und dem er und der ihm Gewalt anthut. Conzertsaal, wie Bühne und Kirche erscheinen ihm für seine grossartigen Ergüsse zu engbegrenzt, eben so der Umfang und die Kraft der Singstimmen, die mit seinen orchestralen Mitteln nicht wetteifern können. Er hat daher mehr gesungene Musik, als Gesangsmusik geschrieben, und diese nimmt im Vergleich zu seinen Instrumentalwerken die zweite Stelle ein. Nach dieser Seite hin die Tonkunst zu erweitern, war ihm versagt, und er sah sich auch ohne Neid in dieser Beziehung von seinen grossen Vorgängern und neben ihm Wirkenden überragt. Sein Beruf wies ihn eben fast ausschliesslich auf die instrumentale Tonkunst hin, und was er dort erreicht hat, das ist bewunderswerth, allgewaltig und unübertroffen. — B.'s Werke, darunter auch bisher ungedruckte, erschienen neuerdings in einer würdigen und schönen Gesammtausgabe, um deren kritische Sichtung und Correctheit S. Bagge, David, Espagne, Hauptmann, O. Jahn, Nottebohm, Reinecke, Richter und Rietz sich grosse Verdienste erworben haben. Die Verlagsfirma des wahrhaft monumentalen Unternehmens ist die von Breitkopf und Härtel in Leipzig, welche bereits früher ihre Pietät für die Werke dieses Meisters mehrfach glänzend documentirt hatte. Erwähnte Prachtausgabe schliesst sich in Format und Ausstattung der in demselben Verlage erscheinenden Bach- und Händelausgabe an, umfasst 24 nach Gattungen geordnete Serien und zerfällt in eine Partitur- und Stimmenausgabe, von denen die erstere 199$^4/_5$ Thaler, die letztere 159$^2/_5$ Thaler kostet. Alle sonst erschienenen Separatausgaben einzelner Werke erscheinen durch diese auch in einzelnen Bänden und Nummern käufliche Ausgabe absorbirt, doch sei auch der überaus wohlfeilen Volksausgaben der Sonaten, Streichquartette, Lieder u. s. w. im Verlage von L. Holle in Wolfenbüttel, H. Litolff in Braunschweig und C. F. Peters in Leipzig erwähnt. Die Arrangements B.'scher Werke bilden eine grosse Literatur für sich; wichtig und empfehlenswerth davon sind die Sinfonien für Pianoforte zweihändig von Liszt (Leipzig, Breitkopf und Härtel), von Hummel und Kalkbrenner (Mainz, Schott) und die billigen Ausgaben bei Holle, Litolff und

Peters, woselbst auch die vierhändigen Arrangements erschienen sind. Treffliche Bearbeitungen der Quartette und Klavierconcerte, für Pianoforte zu zwei Händen von J. Schäffer und zu vier Händen von H. Ulrich, veröffentlichte F. E. C. Leuckart in Breslau. — Auch die Bücher und Schriften über B.'s Leben und Schaffen sind allmälig zu einer umfangreichen Literatur angewachsen. Den älteren Lebensbeschreibungen von Moscheles, Ries, Schlosser und Wegeler folgten nach und nach: die Biographie von A. Schindler (Münster, 2. Aufl. 1845, 3. Aufl. 1860) als die erste ausführlichere und in Bezug auf die äusseren Lebensumstände zuverlässigere; A. Ulibischeff, »B., seine Kritiker und seine Ausleger« (Leipzig, 1858), deren Verfasser dem vollen Verständniss und richtigen Erfassen seiner Aufgabe nicht gewachsen erscheint; W. Neumann, Biographie B.'s (Kassel, 1854); W. v. Lenz, »B., eine Kunststudie«, 5 Thle.: 1. Das Leben des Meisters (Kassel, 1855). 2. Der Styl in B. Die Mit- und Nachwelt B.'s u. s. w. (Kassel, 1855). 3.—5. Kritischer Katalog sämmtlicher Werke L. v. B.'s mit Analyse derselben (Hamb., 1860); A. B. Marx, »Ludwig v. B. Leben und Schaffen«, 2 Thle. (Mit Bemerkungen über den Vortrag B.'scher Werke (Berlin, 1859, 2. Aufl. 1863); L. Nohl, B.'s Leben: 1. Bd. B.'s Jugend (Wien, 1864), 2. Bd. B.'s Mannesalter (Leipzig, 1867); O. Mühlbrecht, »B. und seine Werke, eine biographisch-bibliographische Skizze« (Leipzig, 1866); A. W. Thayer, »L. v. B.'s Leben« in 3 Bdn. (Berlin, 1866), von welchem weit und trefflich angelegten Werke bis jetzt nur der erste Band erschienen ist. B.'s Briefe sind von verschiedenen Autoren gesammelt und herausgegeben worden, so von L. v. Köchel (»83 neu aufgefundene Originalbriefe an den Erzherzog Rudolph«. Wien, 1865), Dr. F. Pachler (»B. und Marie Pachler-Koschak«. Berlin, 1866), Dr. Alfr. Schöne (»B.'s Briefe an Marie Gräfin Erdödy und Mag. Brauchle«. Leipzig, 1867), L. Nohl (»B.'s Briefe, nebst einigen ungedruckten Gelegenheitscompositionen und Auszügen aus seinem Tagebuch und seiner Lectüre«. Stuttgart, 1868). Andere Schriftstücke veröffentlichten und commentirten: J. v. Seyfried (»B.'s Studien in der Harmonie und dem Contrapunkt«. 2. Aufl. Hamburg, 1853) und G. Nottebohm (»Ein Skizzenbuch von B.« Leipzig, 1865). Ueber einzelne Theile von B.'s Leben und einzelne Richtungen seiner Schaffensthätigkeit verbreiten sich u. A.: C. E. Alberti, »L. van B. als dramatischer Tondichter« (Stettin, 1858), F. v. Dürenberg, »Die Sinfonien B.'s und anderer berühmter Meister« (Leipzig, 1863), E. v. Elterlein, »B.'s Klavier-Sonaten erläutert« (2. Aufl. Leipzig, 1857 und 3. Aufl. Leipzig, 1866) und »B.'s Sinfonien nach ihrem idealen Gehalte u. s. w.« (2. Aufl. Dresden, 1858), A. B. Marx, »Anleitung zum Vortrag B.'scher Klavierwerke« (Berlin, 1863), ein Unparteiischer, »B.'s Klavier-Sonaten« (Berlin, 1863). Von den im Druck erschienenen Katalogen der Werke B.'s sind ausser dem umfangreichen Lenz'schen kritischen Katalog (Hamburg, 1860) die werthvollsten: das thematische Verzeichniss mit chronologisch-bibliographischen Anmerkungen von G. Nottebohm (Leipzig, 1868) und das von A. W. Thayer zusammengestellte chronologische Verzeichniss (Berlin, 1865). Die besten Porträts des Meisters erschienen in Berlin bei Schlesinger, Schröder und bei Trautwein, in Leipzig bei Breitkopf und Härtel und in München bei Bruckmann.

Beffani, Pietro Isidoro, ein Franziscanermönch, um 1740 in Rom geboren, war 1788 Sänger der päpstlichen Kapelle und wurde Kapellmeister an der Kirche der zwölf Apostel. Von ihm viele Kirchenstücke, welche jedoch nicht im Druck erschienen sind.

Beffara, Louis François, geboren den 23. August 1751 zu Nonancourt, war von 1792 bis 1816 Polizeicommissar in Paris. Als Freund der Musik und namentlich der Oper liess er es sich angelegen sein, umfangreiche statistische Nachforschungen über die französische Grosse Oper in allen ihren Epochen anzustellen und die Resultate, die sich über die gegebenen Werke, deren Dichter, Componisten, Tänzer, Sänger u. s. w. verbreiten, in einer mehrere Bände umfassenden Arbeit niederzulegen. Mit nicht geringerer Mühe hat er in 17 geschriebenen Quartbänden eine »*Dramaturgie lyrique étrangère*« zusammengetragen, die ein Verzeichniss der Opern, Oratorien, Cantaten u. s. w. enthält, welche ausserhalb Frankreichs seit dem Ende des 15. Jahrhunderts aufgeführt und gedruckt worden sind; neben der Aufzählung laufen Notizen

über Dichter, Componisten und Darsteller her. Die genannten Arbeiten sind übrigens nicht zur Veröffentlichung gekommen, sondern Manuscript geblieben.

Beffroi (franz.), ursprünglich Benennung der Lärm- oder Sturmglocke, ist neuerdings in Frankreich auch als Name für den chinesischen Tam-tam oder Gong (s. d.) eingeführt worden. 0.

Beffroy de Reigny, Louis Abel, genannt Cousin Jacques, geboren 1757 zu Laon, war von 1786 bis 1800 durch seine zahlreichen burlesken Opern, Operetten und Vaudevilles, die er auch selbst dichtete, der Modeheld und Liebling des eleganten Paris. Trotzdem starb er 1810 nach zweijährigem Krankenlager in Verkommenheit und Elend in einem Dorfe unweit der Stadt seiner Erfolge.

Befilzen nennen in der Neuzeit die Pianofortefabrikanten das Ueberziehen einzelner Mechaniktheile der Instrumente mit aufgeleimtem Filz; Zweck dabei ist entweder, die stattfindenden Reibungen harter Theile der Mechanik zweckentsprechend zu modificiren, oder die Tonzeugung auf die edelste Art zu fördern. In ersterer Art findet das B. z. B. bei den sogenannten Fängern (s. d.) statt, und bietet in der Ausführung fast gar keine Schwierigkeit, indem man nur, einen etwas eingekochten Leim zur Verbindung des Filzes mit dem Holze verwendend, auf eine correcte Vertheilung und mässige Ausspannung der Masse zu achten hat. Schwieriger jedoch erweist sich die Ausführung des B's. zweiter Art, die der Hammerköpfe eines Pianos u. s. w. Fast jeder Pianobauer hat hierbei seine eigene Methode, die durch das persönliche Erkennen desselben und die eigene Schätzung der Mittel zur Erreichung des Zweckes bedingt wird. Der Zweck, durch einen möglichst harten Hammer die Saite anzuschlagen, welcher Schlag jedoch nur den tiefsten Eigenton derselben erzeugen soll, führte zuerst, wie in den Artikeln Beledern (s. d.) klar gemacht worden ist, auf das Beledern der Hammerköpfe und später auf das B. derselben. Die Erfahrung hat nun gelehrt, dass die grösstmögliche Vereinigung eines durch weiche Stoffe hervorgebrachten Schlages gegen die Saite und die kürzeste Dämpfung der bei solchem Schlage selbst oft entstehenden hohen Beitöne, welche bei den Clavichorden sich so störend bemerkbar machten, nur durch die sorgfältigste Befilzung der Hammerköpfe am vollkommensten zu erzielen ist; so wie dass diese Befilzung bei den einzelnen Hammerköpfen eines Instrumentes unter sich eine verschiedene sein muss, und zwar, je nach der Dicke der Saite, welche der Hammerkopf tönend erregen soll, in ihrer Dicke zunehmend. In allen Hammerköpfen bildet ein gewöhnlich aus Mahagonyholz gefertigtes Kernstück den Körper, der befilzt wird. Die Kernstücke gleichen alle einander so, als ob sie aus einer sich allmälig verjüngenden Leiste geschnitten wären, welche in ihrem Querschnitt sich als länglich oval gefertigt zeigt. Dies Oval läuft aber nach einer Seite hin in eine Spitze gerade über der Mitte desselben aus und ist an der entgegengesetzten Seite von einer geraden Fläche begrenzt. Die spitz geformte Fläche dieses Holzkörpers ist es nun, die befilzt wird, und zwar mit zwei ihrer Qualität nach verschiedenen Filzarten. Unmittelbar auf den Holzkörper leimt man eine festere Filzart, die gewöhnlich von dunklerer Farbe ist; über dieser Befilzung wird dann noch, die Unterlage umfassend, eine dickere und etwas weichere Filzart, gewöhnlich von weisser Farbe, in gleicher Art angebracht. Bei diesem Aufleimen des Filzes wenden die Pianobauer die grösste Sorgfalt an. Sie bedienen sich dazu einer rinnenförmigen Vorrichtung, die aus Segeltuch und Pergament gefertigt ist und deren Ränder durch eiserne Platten fixirt sind. Diese Vertiefung im Zusammenhange mit einem Presswerk bietet den Vortheil, dass man die Einlage in dieselbe durch eigens dazu angebrachte Holzschrauben u. s. w. in beliebiger Weise zusammendrücken kann. In solche Rinne bringt man nun gleich einen ganzen Satz mit Filz eben beleimter Hammerköpfe, presst zweckentsprechend den Filz in möglichst straffer Weise gegen die Kernstücke und lässt dann die Hammerköpfe so lange in dieser Presse, bis der Leim vollkommen hart geworden ist. Wenn so die erste Filzlage auf das Holzkernstück geleimt und sauber geformt ist, wird in gleicher Art die zweite Lage auf diese Unterlage gebracht. — Die Beschaffenheit des Filzes selbst ist seit der ersten Anwendung desselben von allen Instrumentbauern besonders beachtet worden, und trotzdem, dass die Filzfabrikanten in neuester Zeit überall sich bemühten, den bedeutendsten Anforderungen zu genügen,

geben doch die Pianobauer dem einen Fabrikat vor dem anderen den Vorzug und sind in der Wahl dieses Stoffes gemäss ihren Kunstansprüchen wählerisch. Vorzüglich finden in der Praxis drei Fabrikate ihre Verwendung, sogenannter englischer, französischer und Leipziger Filz. Als den vorzüglichsten von diesen Sorten rühmt man den Leipziger Filz, und soll derselbe in den berühmtesten auswärtigen Pianofabriken, selbst in Amerika, zum B. der Hammerköpfe am häufigsten angewandt werden. Die anderen die Reibung von Mechaniktheilen zu modificiren verwendeten Filzarten werden überall in gleicher Güte hergestellt. C. B.

Begeisterung oder **Enthusiasmus** ist im Allgemeinen der Zustand gesteigerter und belebterer innerer Kraft und Thätigkeit des Geistes, in welchem gleichsam ein höherer Genius über den Menschen kommt und in ihm wirkt, ihn inspirirt, sodass er ein Ganzes erzeugt, dessen vollendete Harmonie in Form und Inhalt den Eindruck des gleichsam von selbst Gewordenen hervorruft. Die B. setzt, abgesehen von der schöpferischen Kraft, höhere Geistes- und Gefühlsanlagen, so wie Empfänglichkeit für das Ideale voraus, denn eine kalte, nüchterne oder gemeine Natur wird sich niemals für das Ideale begeistern lassen. Von der zügellosen und verworrenen Schwärmerei unterscheidet sich die B. dadurch, dass sie ihren Gegenstand, trotz der mächtig gesteigerten Einbildungskraft, mit klarem Bewusstsein auffasst, und dass das bewegte Gefühl getrieben wird, schaffend sich mitzutheilen; von dem Affecte dadurch, dass dieser eine die Besonnenheit raubende Ueberwallung des Gefühls, von dem Entzücken aber dadurch, dass dieses eine sprach- und tonlose, tiefe und durch verklärtere Geberde sich ankündigende B. ist. Reich an besonderen Schriften, welche sich über die B. in der Kunst verbreiteten, war das vorige Jahrhundert und besonders Frankreich; im Vaterlande hat u. A. Heydenreich in seinem kurzgefassten Handwörterbuch der schönen Künste diesem Gegenstande einen vortrefflichen Artikel gewidmet.

Beger, August, Schulrector in bayrisch Neustadt, ein eifriger Musikfreund, welcher ein Buch, betitelt: »Die Würde der Musik im griechischen Alterthume u. s. w.« (Dresden, 1839) herausgegeben hat.

Beger, Lorenz, bei Forkel latinisirt als Laurentius Begerus aufgeführt, war am 9. April 1653 zu Heidelberg geboren. Anfangs Bibliothekar des Kurfürsten von der Pfalz, kam er später als kurfürstlich brandenburg'scher Rath, Antiquarius und Bibliothekar nach Berlin, woselbst er auch den 20. Febr. 1705 starb. Der dritte Band seines »*Thesaurus brandenburgicus etc.*« behandelt bei Gelegenheit der Erklärung der griechischen Münzen u. s. w. auch verschiedene antike Instrumente und andere musikalische Gegenstände.

Begleiten, s. Accompagniren.

Begleiter, s. Accompagnist.

Begleitetes Recitativ (ital.: *accompagnato*), s. Accompagnato und Recitativ.

Begleitstimmen, s. Hauptstimmen und Begleitung.

Begleitung (franz.: *accompagnement*, ital.: *accompagnamento*) ist in der Musik alles Das, was zur Unterstützung der Hauptstimme dient. Schon mit der ersten Bethätigung musikalischer Leistungsfähigkeit empfinden selbst niedere Culturvölker die Nothwendigkeit, ihre Melodien in irgend einer Weise zu begleiten. Sie wählen hierzu naturgemäss zunächst solche Instrumente, welche eine scharfe rhythmische Gliederung des Vorzutragenden ermöglichen, und zugleich einen hohen Grad von Schallkraft entwickeln: Trommeln und Klapperinstrumente aller Art. In dieser Weise wird denn auch der Tanz, der ursprünglich mit dem Gesange stets Hand in Hand geht, begleitet. Es bleibt aber nicht dabei. Mit der Erfindung klingender Instrumente werden auch Versuche angestellt, diese mit dem Gesange zu vereinigen, oder mehrere von ihnen sich gegenseitig begleiten zu lassen. (S. Ausführliches darüber in »Ambros, Geschichte der Musik. I. Thl. Die ersten Anfänge der Tonkunst«.) Diese Zusammenstellung begleitender Instrumente mit dem den Hauptgedanken vortragenden (bezüglich mit dem Gesange) ist einerseits sehr alt, andererseits auch heute selbst bei den, der europäischen Cultur vollkommen fernstehenden Völkern überall zu finden. Eine viel umfassendere, in jeder Beziehung wichtigere Stellung nimmt aber die B. bei unserer

modernen Musik ein, eine Stellung, mit deren Darlegung wir uns in Folgendem allein zu beschäftigen haben. Sie unterscheidet sich zunächst schon dadurch von der oben berührten Art des Begleitens, als sie in engster, unauflöslicher Verbindung mit der Harmonie auftritt, also auf einem Felde, das den Alten verschlossen geblieben war, und das noch jetzt den Nicht-Europäern, oder richtiger denjenigen, welche das Wesen unserer Musik nicht angenommen haben, so gut wie unbekannt ist. Die Natur unserer Melodien ist so untrennbar von der Harmonie, diese letztere »begleitet« die Melodie so vollkommen Schritt für Schritt, dass in diesem Sinne zunächst schon Harmonie und Begleitung identisch erscheinen. Diese beständige innere Verbindung mit der Melodie lässt uns daher eine (begleitende) Harmonie »denken« in den seltenen Fällen, wo die erstere in der modernen Musik einmal vollkommen allein auftritt, wie z. B. in dem sogenannten Präludium aus dem fünften Acte von Meyerbeer's »Afrikanerin«. Hier ist die Harmonie (Begleitung) gewissermaassen »latent«. Aber die wenigen Fälle dieser Art ausgenommen*), in welchen die B. so »körperlos« erscheint, ist dieselbe ein sehr wohl zusammengesetzter, wichtiger Theil der ganzen Musik, in dessen Bereich ausser der Reihenfolge der Harmonien, die zu einer Melodie gewählt werden, eben so auch die Art und Weise gehört, wie diese Harmonien eingekleidet, ausgeschmückt und vorgeführt werden, und wie sie zu der charakteristischen Erscheinung des ganzen Kunstwerks ihr entsprechendes Theil beitragen sollen. — Was zunächst das Harmonische anlangt, so ist schon oben bemerkt worden, wie von einem vollkommenen Fehlen desselben nicht die Rede sein könne. Wohl aber kann eine Melodie auf die vielfältigste Weise, einfach und geschraubt, interessant und nicht, harmonisirt werden; es können zu jedem Melodietone eine oder mehrere neue Harmonien kommen, oder endlich mehrere Melodietöne auf eine Harmonie gebracht werden. Es ist hier nicht der Ort, Regeln über die Harmonisirung aufzustellen: so weit dies überhaupt in einem Lexikon möglich ist, muss von hier auf den Artikel Harmonie verwiesen werden, eben so, wie späterhin noch auf andere Specialartikel Rücksicht genommen werden muss. Hier soll nur angedeutet werden, dass es Pflicht des Componisten ist, den harmonischen Theil vor Allem klar und durchsichtig zu gestalten, und nicht die Melodie, der die begleitende Harmonie als Stütze dienen soll, durch sie zu erdrücken. Wie viel, und gerade ungemein Frappantes, mit den einfachsten Harmoniefolgen geleistet werden kann, haben die Klassiker, vor allen Mozart, bewiesen. Aber auch Beethoven, der Meister des Harmonischen, hat, obschon er viel weiter ging, als alle seine Vorgänger, doch nie ein Uebermaass eintreten lassen, das geeignet wäre, den musikalischen Fortgang des Hauptgedankens irgend zu hemmen oder zu verdunkeln. Natürlich ist freilich nun das Streben der Epigonen, Neues und noch Mehrgestaltiges zu bieten; wenn aber die Wirkung der seltsamsten Harmonieverbindungen häufig bei weitem nicht jenem Eindrucke gleichkommt, den die Klassiker auf die einfachste Weise von der Welt erreicht haben, so liegt der Grund in der Häufung jener Accordgebilde, an die wir im Laufe eines Stückes so gewöhnt werden, dass uns die frappante, gemüthserregende Wirkung eines einzelnen derselben gar nicht mehr fühlbar wird. Ein zweites Moment von höchster Wichtigkeit ist ein gewisses Selbstständigwerden der B. Eine lediglich auf die Harmonie begründete B., wie wir sie etwa im reinen vierstimmigen Satze und praktisch angewendet z. B. beim Choralspielen im Gottesdienst oder beim einfachsten Chorgesange haben (wo die unteren Chorstimmen die erste accompagniren), kann nur unter sehr beschränkten und bestimmten Voraussetzungen genügen. Sobald hingegen der Componist es sich angelegen sein lässt, die B. mit selbstständigen Rhythmen, Motiven, ja sogar mit Nebenmelodien auszustatten, so erscheint plötzlich auch die Hauptstimme in ganz neuem, glänzenderem Lichte. Ein unendliches Reich eröffnet

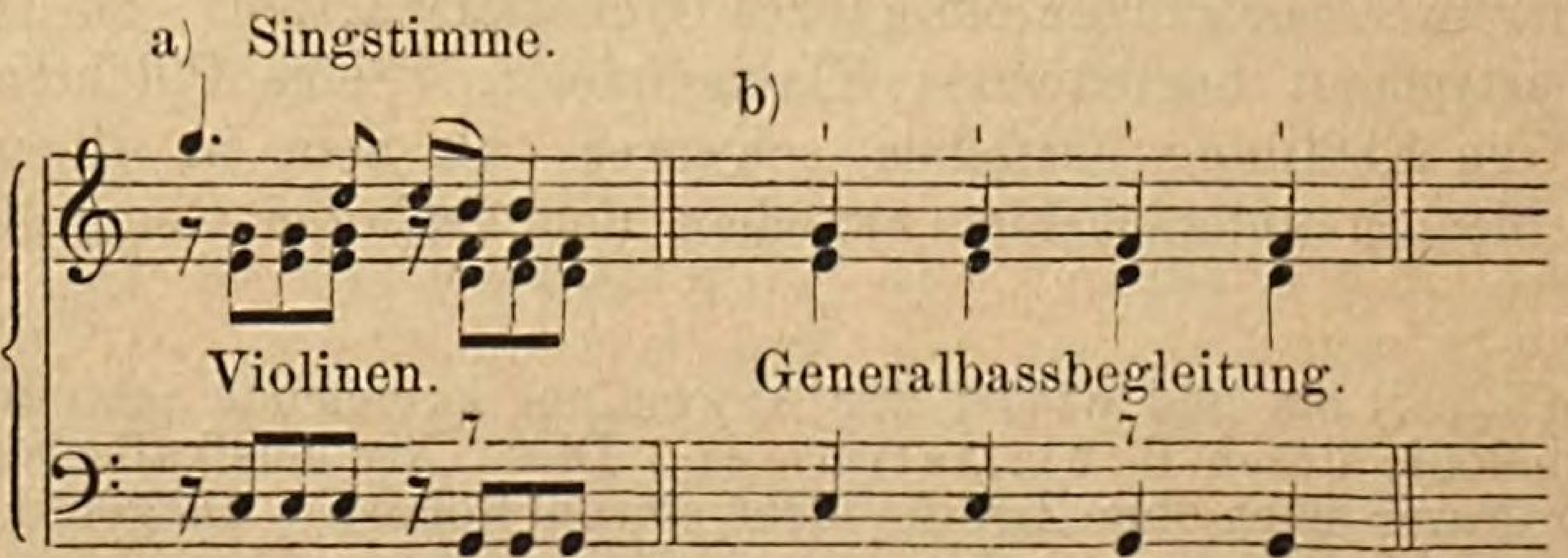
*) In gewissem Sinne würde hierher auch der Vortrag einer Melodie gehören, die man, abgesondert von der wirklich zugehörigen Begleitung, singt, pfeift oder spielt, und mit der man sehr wohl eine Wirkung, und wenigstens doch eine klare Vorstellung beim Hörer erzielen kann. Aber gerade diese Wendung beweist das »Hinzudenken« zunächst der richtigen, oder doch einer passenden Harmonie, und insofern diese aus anderen, als den Melodietönen, aber mit diesen gleichzeitig erklingend construirt werden muss, ist es die B., welche auch hier »schweigend« in ihre Rechte tritt.

sich hier: das Durchführen einer oder mehrerer Figuren bringt Fluss und Lebendigkeit in das Tonstück, charakteristische Rhythmen heben sich von dem ruhigeren (oder auch bewegteren, jedenfalls anders gestalteten) Gange der Melodie bemerkenswerth ab: es entsteht eine formelle Belebung, welche bei geschickter Benutzung und wirklichem Verständniss des Künstlers einer wahrhaft inneren geistigen Belebung des Kunstwerks alle Wege bahnt. Dabei wird nun klar, dass allerdings eine feste Grenze zwischen dieser und der in allen Stimmen durchaus selbstständig auftretenden polyphonen Schreibweise nicht zu ziehen ist. Der Uebergang aus dem einen Gebiete in das andere geschieht unvermerkt und es ist an dieser Stelle auch gar nicht nöthig, ihn so scharf zu markiren; denn in jedem auf der vollkommensten Selbstständigkeit der Stimmen beruhenden Werke, in jeder Bach'schen Fuge hebt sich nothwendig eine Stimme, bald hier, bald da, als die melodieführende ab, und während sie den Fortgang des Stückes vermittelt, erscheinen die anderen Stimmen, wenigstens insoweit sie durch ihren Zusammenklang unter sich und mit der Hauptstimme eine Folge von Harmonien produciren, also in ihrem harmonischen Extract, begleitend. Dennoch wird das Wesen einer wirklichen Begleitung von dem richtigen Maasse der Figurirung abhängen; denn je klarer und durchsichtiger diese ist, desto hervortretender und bedeutender erscheint der Hauptgedanke. Es ist nicht nöthig, besonders darauf aufmerksam zu machen, wie die Entwickelung der B. nach allen Richtungen hin vor Allem für die Oper von ungemeiner Wichtigkeit ist. Hier, im grossen, dramatischen Kunstwerke, ist auch der Platz, wo sie am bedeutendsten, und wo der Componist ihr ausser dem eigentlichen Amte: »zu begleiten«, auch häufig noch die Darstellung solcher Ideen selbstständig überlässt, welche neben dem Gange des Hauptgedankens zugleich in dem Zuhörer angeregt werden sollen. (Zahlreiche Beispiele dieser Art finden sich besonders in Wagner's Opern.) Zugleich entwickeln sich hier die Vor-, Zwischen- und Nachspiele, welche allerdings auch gewöhnlich angewendet werden, wenn Gesang oder ein Soloinstrument von anderen Instrumenten begleitet wird, häufig zu so vollständiger Ausführung, dass es nur ein Schritt ist, dem in der Oper doch nur begleitenden Orchester, beim Pausiren der Sänger, eine Solonummer zu geben. — In der komischen Oper findet oft der Fall statt, dass der Sänger (in den sog. *Parlando*-Stellen) eine grössere Anzahl Wörter auf die schnelle Wiederholung eines einzigen Tones bringt, während der musikalische Hauptgedanke, die Melodie, ins Orchester verlegt wird. Von diesem Verfahren haben besonders die italienischen Componisten älterer Schule den ausgedehntesten Gebrauch gemacht (Cimarosa u. A.); doch finden sich auch bei anderen Autoren zahlreiche Beispiele, wie z. B. im Anfange der sog. Registerarie aus »Don Juan«. Die wünschenswerthe Charakterisirung der musikalischen Idee, wie auch gegenseitige Klarstellung wird endlich im erheblichsten Maasse durch die Wahl und Zahl der Instrumente gefördert, welche zur B. angewendet werden. Schon bei vorhandenen mehreren Instrumenten kann die Stärke des Tones, die durch abwechselndes Tutti und Pausiren einzelner modificirt wird, sehr Bedeutendes hervorbringen; wenn aber für die B. ein ganzes Orchester zur Verfügung steht, so ist es von besonderer Wichtigkeit, gegenüber einer Singstimme oder einem Soloinstrumente den Klangcharakter der einzelnen Orchesterinstrumente abzuwägen, bald die Hauptstimme zu unterstützen, bald einen Contrast zwischen beiden herbeizuführen. Dabei ist natürlich die Leistungsfähigkeit des Solisten nach Kraft, Ausdruck, Ausdauer u. s. w. genau zu berechnen, und der Sinn des ganzen Musikstücks wohl ins Auge zu fassen. Was speciell den Gesang anbetrifft, so hebt er sich am klarsten und besten von Klavier- und Harfenbegleitung ab, eben so von denjenigen Instrumenten, die jenen feinen, durch ihre Behandlung herbeigeführten kurzen und abgerissenen Ton haben, wie die Guitarre, Mandoline (Ständchen aus »Don Juan«), Zither u. s. w.; auch möchten in diese Kategorie die Streichinstrumente fallen, sobald sie den genannten Instrumenten ähnlich, d. h. *pizzicato*, behandelt werden. Unter all' diesen Instrumenten ist das Klavier der unbestrittene und in jeder Beziehung bevorzugte Liebling des Sängers, theils wegen des berührten Klangcharakters, theils aber auch jedenfalls wegen der grossen Verbreitung dieses Instrumentes und der Menge fertiger Spieler auf demselben. Dagegen ist, die Oper und besonders die moderne

ausgenommen, die Harfe bedauerlicher Weise fast ganz bei der B. des Gesanges ausser Gebrauch gekommen. Den oben genannten Instrumenten reihen sich die Streichinstrumente in ihrer gewöhnlichen Behandlungsweise an. Sehr viel schwerer heben sich die Gesangstimmen von den Bläsern ab. Schon die Holzbläser, z. B. die Clarinette, decken die Singstimme so, dass bei einer von beiden *unisono* ausgeführten Stelle kaum noch der Gesang zu hören ist; die Blechinstrumente aber und gar die Orgel haben einen so dicken, Alles umspinnenden Klang, dass eine Singstimme nur dann darauf rechnen darf, einigermaassen durchzudringen, wenn sie sich in ganz anderer Lage bewegt, als jene. Ausserdem dürfen bei der Orgel dem Sologesange gegenüber nur die schwächsten Register angewendet werden. Was endlich die B. des Gesanges durch Singstimmen selbst betrifft, so kann natürlich von einem Contrast im Tone zwischen Melodie und Accompagnement nur die Rede sein, so weit die Individualität der einzelnen Stimmen dies zulässt. Ausserdem kommt es auf die Entfernung, in der die einzelnen Stimmen von einander stehen, so wie auf die mehr oder weniger selbstständige Behandlung derselben, an*). Auch Soloinstrumente werden natürlich immer am besten von solchen begleitet, die zu einer anderen Gattung gehören, besonders aber lieben sie alle das Klavier sehr, wenngleich der Abstand des Klanges eines Blase- (besonders Blech-) Instrumentes vom Klavier nun wieder so gross genannt werden muss, dass das feinere ästhetische Gefühl eine entschiedene Lücke empfindet. Das Klavier selbst wird selten anders als vom ganzen Orchester begleitet, und hebt sich von diesem in allen Lagen klar und durchsichtig ab. Sein wichtigster Begleiter ist es freilich sich selbst, indem es bekanntlich im Stande ist, Harmonien in beträchtlicher Vollstimmigkeit, und dabei in den mannigfaltigsten Rhythmen und Wendungen zu geben. Ein Gleiches thut die Orgel. — Unsere Klassiker bieten auch für die B. sowohl in Mannigfaltigkeit als Klangwirkung die lehrreichsten und gediegensten Beispiele. Die neueren Componisten haben hierin häufig zu viel gethan. Wenn es zu loben ist, dass man sich nicht mehr mit den althergebrachten, abgebrauchten Liederbegleitungen zufrieden geben wollte, so ist es doch nicht zu rechtfertigen, dass sogenannte »Lieder mit Klavierbegleitung« in der That »Klavierstücke mit obligatem Gesang« geworden sind. Und in der modernen Oper, in die man jetzt die ganze Massenwirkung fast eines Militairorchesters hineingetragen hat, erscheint der Sänger gar zu oft wie ein Schiffbrüchiger, — machtlos der Macht des im Orchester aufgewühlten Sturmes preisgegeben. Selbst Berlioz, den man gewohnt ist, sich an der Spitze eines Orchesters zu denken, in welchem die Pauken achtfach und das Uebrige nach Verhältniss besetzt ist, giebt in der Vorrede zu seiner »Instrumentationslehre« zu, dass die Instrumentation sich zur Zeit in dem Stadium der »Uebertreibung« befinde, und wendet sich später mit grosser Energie gegen jene Instrumentirungsart, welche nur Lärm machen will: »Höre ich, wie man die kleine Flöte dazu gebraucht, den Gesang einer Baritonstimme in der dritten Octave zu verdoppeln, die kreischenden Laute dieses Instrumentes mitten in eine religiöse Harmonie hineinzuschleudern, die hohe Orchesterstimme von Anfang bis Ende eines Opernactes blos des Lärmes wegen zu verstärken und zu verschärfen, so kann ich nicht umhin, diese Instrumentationsweise eben so flach und dumm zu finden, wie es gewöhnlich auch der melodische Styl ist, bei dem sie angewandt wird«. — Wenden wir uns nun zu den Begleitenden selbst, und zunächst zu demjenigen, der in seiner Person ein ganzes Orchester darstellt, zu dem den Gesang oder ein Soloinstrument begleitenden Klavierspieler. Seine Pflichten sind äusserst mannigfaltig; die Erfüllung derselben schwerer, als man im Allgemeinen glaubt. Uebrigens ist hier zu unterscheiden zwischen dem früheren Generalbassspieler und

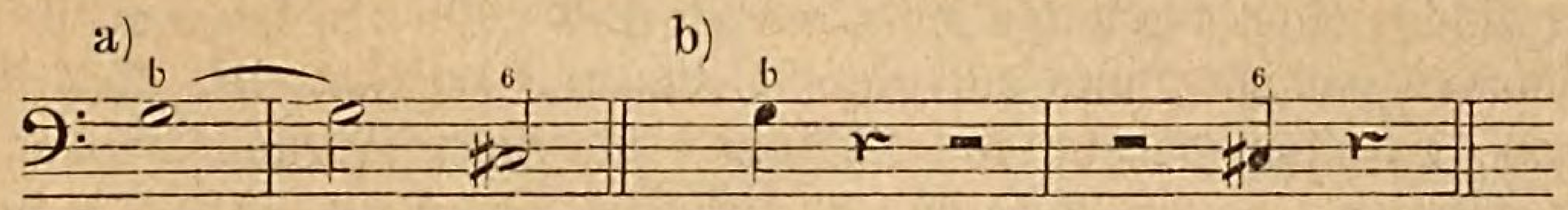
*) Eine noch jetzt hin und wieder zur Anwendung kommende Schreibweise ist die B. einer Gesangsmelodie durch Brummstimmen. Diese Art musikalischen Ausdrucks ist allerdings ihrer Natur nach ohne Zweifel nicht sowohl komisch, als geradezu burlesk und possenhaft, doch hat A. W. Bach versucht, in seiner »Elektra« diese Behandlungsweise des Gesanges ganz ernsthaft auszunützen. Ob mit Erfolg, muss zweifelhaft gelassen werden; jedenfalls scheinen sich bis jetzt noch keine Nachahmer gefunden zu haben. Abseits davon steht die vollkommen orchestrale Behandlung von Brummstimmen in Verdi's »Rigoletto«, wo sie in durchaus eigenthümlicher Weise das Heulen des Sturmes nachahmen.

dem modernen Begleiter; jener musste ein Musiker sein, der, wenn er allen Ansprüchen gerecht werden wollte, das Gebiet der Harmonielehre vollkommen beherrschte; diesem, der genau vorfindet, was er zu spielen hat, ist ein eigenes harmonisches Ausarbeiten der B. erlassen, dagegen werden im Allgemeinen bedeutend höhere Ansprüche an seine technische Fertigkeit gemacht, wie denn auch das Begleiten aus einer modernen Partitur in den meisten Fällen ganz andere Schwierigkeiten darbietet, als aus einer solchen des vorigen Jahrhunderts. — Das Generalbassspielen ist jetzt vollständig abgekommen, und dies ist in der That nur in so weit zu bedauern, als die lediglich praktischen Musiker nicht mehr so viel Gelegenheit zur Ausbildung ihrer harmonischen Kenntnisse haben, als früher. Dennoch wird es angezeigt sein, durch einige Bemerkungen über Generalbassspiel zunächst der Kenntniss der betreffenden Lehre näher zu treten. Bekanntlich versteht man unter dieser Bezeichnung die Fertigkeit, eine Melodie nach einem gegebenen und *bezifferten* (s. d.) Basse begleiten zu können, und zwar auf dem Klavier oder der Orgel. Es ist nun klar, dass von eingehender Charakteristik, in oben ausgeführtem Sinne, durch selbstständige Figuration u. s. w. dabei nicht die Rede war. Vielmehr legten die geltenden Regeln dem Ausübenden ziemliche Beschränkung auf. Die Hauptregel war: der Begleiter hat in seinem Accompagnement stets den *reinen Satz* (s. d.) zu wahren —, wobei freilich die Frage unbeantwortet bleibt, ob diese Festsetzung wirklich je mit Gewissenhaftigkeit inne gehalten worden. Unter gewöhnlichen Umständen galt die vierstimmige B.; doch sollten beim Wechsel des *piano* und *forte* aus wenigen Stimmen viele (und umgekehrt) gemacht werden, wobei man sich aber natürlich (um des reinen Satzes willen) aller Verdoppelung der Dissonanzen zu enthalten hatte. »Ein Accompagnist muss *hören*«, schreibt Ph. E. Bach, »und jedem Stücke, welches er begleitet, mit dem rechten Vortrage die ihm zukommende Harmonie, und zwar in der *gehörigen Stärke und Weite*, gleichsam anpassen.« (Hier mag angefügt werden, dass auch für den Gottesdienst bei frohen, festlichen Gelegenheiten eine mehr als vierstimmige Behandlung des Chorals gefordert wird.) Eine fernere Regel, deren Engherzigkeit bei stricter Anwendung unter Umständen merkwürdige Resultate erzielt haben muss, ist die, dass der Generalbassspieler nie die Hauptstimme übersteigen, noch mit ihr im Einklange sich befinden darf. Diese Bestimmung, welche sich gegenüber einem Sopran oder einer Flöte wohl rechtfertigen liesse, wird von verschiedenen Theoretikern der damaligen Zeit auch gegenüber dem Bass und Tenor, dem Violoncell und dem Fagott aufrecht erhalten. *Türk* (1791) ist nicht so beschränkt: er gestattet in dem letzteren Falle das Uebersteigen der Melodiestimme um eine Octave »wegen des Klanges im Vergleich zum Klavier« und entgegen »mehreren *guten* Lehrbüchern, wo dies ohne Einschränkung verboten ist«. — In Betreff der technischen Ausführung ging man noch am Ende des vorigen Jahrhunderts gern allen Schwierigkeiten so viel wie möglich aus dem Wege. Der eben citirte Türk (übrigens einer der gewissenhaftesten und gründlichsten Theoretiker der damaligen Zeit) schreibt: »Bei der jetzt ziemlich gewöhnlichen Setzart, wobei auf dem guten Tacttheil in allen Stimmen Pausen vorgeschrieben sind, kann der Generalbassspieler sogar durch *vorläufiges* Angeben der Accorde der sehr zu besorgenden Unordnung im Tacte vorbeugen« — und führt als Beispiel den Satz bei a) an, welchen der Begleiter wie bei b) behandeln könne:



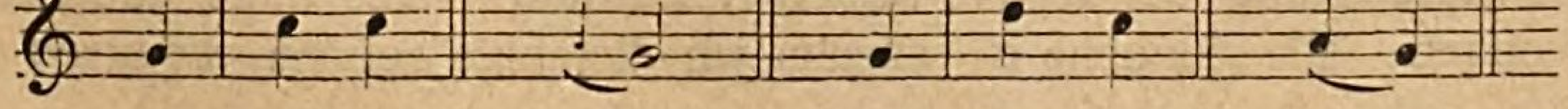
An unrichtigen, nur durch den Usus sanctionirten Schreibweisen fehlte es auch nicht, — ein Uebelstand, der heute mehr noch als damals das richtige Lesen einer Generalbassstimme sehr erschwert, und der auf verwandtem Gebiete übrigens auch jetzt noch

nicht ganz ausgerottet ist, wenn er auch zum Glücke im Aussterben begriffen ist. (Wir erinnern in letzterer Beziehung an die sogenannten Vorhalte im Gesange, besonders im dramatischen, und an die ebenfalls nur sogenannten langen Vorschläge*). Eine solche damals allgemein übliche Schreibweise war z. B. die, in die Bassstimme zu einem Recitative lange Noten zu setzen, wenn man kurze meinte. So wurde in einem solchen Falle die B., wenn sie wie bei a) notirt war, wie bei b) ausgeführt. Sollte



sie doch lang ausgehalten werden, so musste noch besonders *tenuto* dabei stehen. Zum Schlusse mag noch erläuternd erwähnt werden, dass man die B. ungetheilt oder gemein nannte, wenn man ausser dem Basse alle Stimmen mit der rechten Hand spielte, getheilt oder zerstreut, wenn mit der linken ausser dem Basse noch eine oder mehrere Stimmen genommen wurden. — Rousseau erzählt, dass die Italiener die Ziffern verachteten und dass sie selbst der Partitur wenig benöthigt seien: »*La promptitude et la finesse de leur oreille*« hilft bei ihnen über alle Schwierigkeiten fort. Er fügt hinzu, dass sie dies aber nur ihrer natürlichen Disposition danken; »*et les autres peuples, qui ne sont pas nés comme eux pour la Musique, trouvent à la pratique de l'accompagnement, des obstacles presque insurmontables*«. Wobei er allerdings bemerkt, dass in Italien die Harmonie in dem Maasse sich zu vereinfachen scheine, als sie anderswo ausarte (Anno 1764!). Der Generalbassspieler war übrigens nicht allein thätig, wenn er der einzige Begleiter des Solisten war; im Gegentheil war es häufig, ihn neben der Orchesterbegleitung zu beschäftigen, und durch ihn gewissermaassen das Orchester zu führen. Auch in der Oper nahm er eine wichtige Stelle ein als Begleiter der namentlich bei den Italienern wegen des fehlenden Dialoges zahlreichen Recitative. — Im Sinne dieser Stellung und nach den Regeln der älteren Schule findet man ausserordentlich eingehende und vortreffliche Anweisungen für den begleitenden Generalbassspieler bei Ph. E. Bach in seinem »Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen«, Quanz: »Versuch einer Anweisung, die Flöte zu spielen«, D. G. Türk, »Anweisung zum Generalbassspielen« u. A. m. Die Regeln ästhetischer Natur, die diese Männer, und eben so Sulzer u. A. für die B. aufstellen, dürften hingegen noch heute von derselben Giltigkeit sein, wie damals, eben so, wie sie durchaus richtig die Stellung des Begleiters in der ganzen musikalischen Körperschaft bezeichnen, weit abweichend von der Missachtung, die das grosse (auch kunstgebildete) Publicum gewöhnlich betreffs des Begleiters hegt, welcher demselben häufig als eine Art Calcant erscheint. Zum Begleiten, sagt Sulzer in seiner »Allg. Theorie der schönen Künste«, wird »so viel Geschmack und Ueberlegung erfordert, dass der vollkommene Begleiter allemal den Namen eines Virtuosen verdient. — Ein vollkommener Begleiter ist vielleicht eine weit seltenere Sache, als ein vollkommener Solospieler«. — Was gehört nun zu einem guten Begleiter? Derselbe muss zunächst auf seinem Instrumente den genügenden Grad technischer Fertigkeit erlangt haben; und er muss ein so tüchtiger Musiker sein, dass er das zu begleitende Tonstück in seiner Totalität, und nicht nur die ihm vorgelegte Stimme, vollkommen beherrschen kann. Jede Schönheit der Hauptstimme muss er sicher herausfühlen, um sie durch eine wohlüberlegte Nüancirung seines Parts um so mehr heraustreten zu lassen; andererseits soll er auch nicht die kleinste Wendung für zu unbedeutend halten, wenn der Componist durch sie der B., im Contrast zur Hauptstimme, hat eine vorübergehende Selbstständigkeit geben wollen. Er soll wissen, wo er zu unterstützen und wo zu schattiren hat; ja er soll selbst auf die Fehler des Solisten eingehen (bei Sängern, wie sie heute sind, nur zu häufig unumgänglich!), denn es ist seine Pflicht, so lange als möglich

*) Schreibweise: ad 1. ad 2. Ausführung: ad 1. ad 2.



diese Fehler zu verdecken. So muss er denn nicht nur vollkommen tactfest sein, sondern darüber hinaus jedes Schwanken des Solisten im Tacte (auch abgesehen von dem etwa durch das musikalische Gefühl natürlich gebotenen) vorweg ahnen, und die möglicherweise unangenehme Wirkung desselben zu mildern verstehen, — wenigstens doch nicht steigern. Nicht jeder fertige Klavierspieler kann desshalb auch begleiten; aber ein guter Kapellmeister ist ohne diese Kunst freilich nicht denkbar. Was die einzelnen Mitglieder eines begleitenden Orchesters betrifft, so ist auch ihnen die Aufgabe nicht leicht gemacht, und ein gutes Orchester rechnet sich den Ruf, wohl zu accompagniren, zu einer besonderen Ehre an; die Schwierigkeit wird aber insoweit vermindert, als eben ein gut Theil davon auf den Dirigenten entfällt. So haben Orchesterspieler (sog. Ripienisten) zunächst nur auf das Sorgsamste die genaue Durchführung der ihnen vorgelegten Stimme zu beachten. Dass sie sich Zusätze, Umänderungen irgend einer Art, überhaupt »Verschönerungen« erlauben, wie Mendelssohn in einem Briefe von den einzelnen Mitgliedern eines römischen Orchesters berichtet, ist zum Glücke weder in Deutschland noch in Frankreich üblich geworden: dies ist einfach ein Unfug. — Zum Schlusse sei noch eines Falles erwähnt, wo mit dem Worte B. nicht der bis jetzt allein angewendete Sinn der sich stets unterordnenden und als nothwendige Basis dienenden Harmonie verbunden wird, sondern, wenn der Ausdruck gestattet ist, ein gewissermaassen freundschaftlicher, gesellschaftlicher. Wenn nämlich bei Sonaten und ähnlichen Stücken ein Instrument weder einen Hauptgedanken noch ein nothwendiges Theil der wirklichen B. auszudrücken hat, also ohne merklichen Nachtheil für das Ganze fortbleiben könnte, so nennt man dieses begleitend, und sagt also in diesem Sinne: Sonate für Klavier mit einer begleitenden Violine (im Gegensatze zur obligaten). Diese Art, ein Instrument zu benutzen, trägt übrigens, wie man einsehen wird, den Todeskeim in sich selbst, und es ist daher nicht zu verwundern, dass man neuerer Zeit kaum noch Compositionen dieser Art finden wird. Endlich benennt man auf denjenigen Instrumenten, bei welchen wie bei der Zither (und der Laute) die Melodie auf den auf einem Griffbrett liegenden Saiten, die B. aber auf anderen, freischwebenden gegriffen wird, diese letzteren mit der Gesammtbezeichnung Begleitung. O. Eichberg.

Begräbniss, s. *Exequiae.*

Bégrez, Pierre Ignace, geboren den 23. Decbr. 1787 zu Namur, wurde in seinem 6. Lebensjahre Chorknabe am Dom zu St. Aubin und trat einige Jahre später in eine der Violinclassen des Conservatoire zu Paris. Da aber auch dort seine, mittlerweile zu einem schönen Tenor umgewandelte Stimme Aufsehen machte, so liess er sich in die Gesangclasse Garat's schreiben, wo er im J. 1814 den ersten Preis errang. Hierauf debütirte er mit grossem Erfolge 1815 an der Grossen Oper, wurde von dort weg nach London engagirt und sang daselbst bis 1821, zu welcher Zeit er sich von der Bühne gänzlich zurückzog und sich ausschliesslich dem Gesangunterrichte widmete.

Begue, Nicolas Antoine **le,** geboren zu Laon 1630 und gestorben den 6. Juli 1702 zu Paris, galt für einen eben so ausgezeichneten Orgelspieler, als trefflichen Componisten. Anfangs Organist an der Kirche St. Méry zu Paris, wurde er bald Hoforganist des Königs. Namentlich bewunderte man sein bisher unerhörtes Geschick, die Melodie durch mehrere Octaven verdoppelt zu spielen. Von ihm erschienen Klavier- und Orgelstücke, Magnificats, Arien zu zwei und drei Stimmen mit *Basso continuo* u. s. w.

Behandlung als ästhetischer Begriff bezeichnet die Art und Weise, einem schönen Stoffe, gemäss einer ästhetischen Idee und demnach dem Zwecke schöner Kunst entsprechend, eine Form zu ertheilen. Ist der Gegenstand glücklich gefunden, sagt Goethe, dann tritt die B. ein, die wir in die geistige, sinnliche und mechanische eintheilen möchten. Die geistige arbeitet den Gegenstand in seinem inneren Zusammenhange aus, sie findet die untergeordneten Motive, und wenn sich bei der Wahl des Gegenstandes überhaupt die Tiefe des künstlerischen Genies beurtheilen lässt, so kann man an der Entdeckung der Motive seinen Reichthum, seine Fülle und Liebenswürdigkeit erkennen. Die sinnliche B. würden wir diejenige nennen, wodurch das Werk

durchaus dem Sinne fasslich, angenehm und erfreulich wird. Die mechanische wäre diejenige, welche durch irgend ein körperliches Werkzeug (in der Musik speciell durch den Complex der erforderlichen Ausdrucksmittel) auf bestimmte Stoffe wirkt und so der Arbeit ihr Dasein, ihre Wirklichkeit verschafft. Regeln für die geistige B., welche das Werk des Genies und die Frucht der Begeisterung (s. d.) ist, lassen sich nur finden durch Erforschung derselben an den vollkommenen Werken solcher Künstler, die mit Genie und Begeisterung darstellen.

Beheim, Michael, ein zu den Meistersingern gerechneter fahrender Poet, wurde zu Sülzbach im heutigen Königreich Württemberg am 27. Septbr. 1416 geboren. Von seinem Vater, einem ehrsamen Weber, erlernte er dessen Handwerk, doch sagte ihm ein unstetes und kriegerisches Leben besser zu, und er trat in die Dienste seines Grundherrn Conrad von Weinsberg, bei dem er bis zu dessen Tode im J. 1448 verblieb, worauf er sich vom Markgrafen Albrecht Achilles von Brandenburg anwerben liess, in dessen Fehde mit den Rothenburgern er gefangen und übel behandelt wurde. Nach seiner Befreiung bat er den Markgrafen um Entlassung, und von da an wandelte er unstet und mit abwechselndem Glücke von Hof zu Hof bis nach Dänemark und Norwegen, wo ihm Gesang und Dichtkunst, die er von jeher getrieben, freundliche Aufnahme verschafften. Nach Deutschland zurückgekehrt, hielt er sich eine Zeit lang bei Albrecht VI. von Oesterreich auf, zog dann mit König Ladislaus von Böhmen gegen die Türken bis Belgrad, begleitete diesen später nach Prag, wo er jedoch nicht lange verweilte, da seine streng katholische Gesinnung von dem hussitischen Hofe stark befeindet wurde. So wendete er sich nach Wien, wo ihn Kaiser Friedrich freundlich aufnahm. Bald nach seiner Ankunft brach 1462 der Aufruhr der Wiener gegen den Kaiser aus, welchen sie neun Wochen lang in seiner Burg belagerten. Dem Kaiser treu ergeben, theilte er alle Gefahren und Leiden der hartnäckigen Belagerung, die er nachher in seinem »Buche von den Wienern« besang, durch welches er sich Verfolgungen von Seiten der Bürger zuzog, sodass er sich im J. 1465 gezwungen sah, Wien und die österreichischen Lande zu verlassen und sein Heil wieder in der Fremde zu suchen. Er kam im J. 1467 nach Heidelberg und trat in die Dienste des Pfalzgrafen Friedrich, dessen Thaten er nachher besang. Dort scheint er auch (nach 1474) gestorben zu sein. B.'s Lieder und Gesänge zeugen keineswegs von wahrhaft poetischem Talent und ihr grosser Ruf erschiene als unbegründet, wenn die epischen derselben nicht wirklichen hervorragenden historischen Werth hätten. Seine bedeutendste Dichtung, von den zahlreichen lyrischen ihrer Unbedeutendheit wegen ganz abgesehen, ist das erwähnte »Buch von den Wienern«, welches er strophisch und zwar in der »Angstweise« abfasste, damit man es singen könne, ein Beweis, wie sehr es ihm an künstlerischem Urtheil und Geschmack fehlte.

Behm, Georg, ein deutscher Gelehrter, lebte von 1621 bis 1666 und schrieb »*Propositiones mathematico-musurgicae*« (Prag, 1650).

Behr, Joseph, s. Beer.

Behr, Heinrich, geboren 1822 zu Berlin, besuchte behufs seiner Ausbildung die Theatergesangschule daselbst und wurde 1843 bei der königl. Oper als Bassist angestellt. Im J. 1846 ging er an das Leipziger Stadttheater, wo er später Regisseur wurde, bis er um 1858 das Theater zu Rostock und hierauf das in Bremen als Director übernahm. Gegenwärtig ist er wieder in Leipzig als Regisseur und Bassist thätig und ein sehr geschätztes Mitglied des dortigen Stadttheaters.

Behrendt, Johann Joseph, Professor am Lehrerseminar zu Graudenz, gab eine Sammlung ein- bis vierstimmiger Lieder mit deutschem, polnischem und lateinischem Text für den Schulgebrauch (Glogau, 1831) heraus.

Behrens, Heinrich Christoph Theodor, geboren 27. März 1808 zu Erckerode bei Braunschweig, lebte als Musiklehrer und Director der Liedertafel in Braunschweig und schrieb u. A. die vollständige Musik zu Immermann's »Trauerspiel in Tyrol«, Ouvertüren zu »Wallenstein's Lager« und zu »Ludwig XI.«, eine Cantate »Des Kriegers Loos« für Männerstimmen und Orchester, mehrstimmige und einstimmige Gesänge und Lieder, Sinfonien, Trios u. s. w. Nach sehr verdienstvollem Wirken starb er zu Braunschweig am 23. Octbr. 1843.

Behrens, Johann Jacob, geboren den 29. Febr. 1788 zu Hamburg, war ein Schüler Schwenke's, des Amtsnachfolgers Ph. Em. Bach's, unter dessen Leitung er zu einem trefflichen Organisten und gediegenen Componisten gebildet wurde. Er wurde Organist an der Waisenhauskirche zu Hamburg, welche Stellung er eine lange Reihe von Jahren bis zu seiner Pensionirung inne hatte. Von ihm existiren Orgelstücke, Kirchenchöre, Lieder u. s. w.

Beisser, eine vereinzelt vorkommende Benennung des Mordent (s. d.).

Beisteiner, Elise, s. Pohl-Beisteiner.

Beitöne oder **Nebentöne,** s. Aliquottöne.

Bekielen nannte man ehedem eine besondere Arbeit beim Baue von besaiteten Tasteninstrumenten. Als man zuerst das Ertönenlassen der Saiten statt vermittelst der Finger oder des Plektrums durch eine Tastatur zu bewerkstelligen suchte, war man gezwungen, das die Saiten tönend erregende Mittel in entsprechender Weise zu ersetzen. Es war die einfachste Folge der Reflexion, dass man bei der ersten Erfindung dieser Art sich das Plektrum zum Muster für die Mechanik erkor. Wir sehen dem entsprechend bei diesen Einrichtungen den Theil der Mechanik, welchem die Aufgabe des Plektrums oblag, auch aus dem ursprünglich zu solchem verwendeten Material: Gänse- oder Rabenfedern, Fischbein oder anderen elastischen Stoffen, gefertigt, und nur in der Gestaltung desselben entstand, von der Gebrauchsanwendung bedingt, eine Umformung. Man gestaltete diese Stoffe nämlich in plattenartiger Stabform so, dass sie an der Basis, mit der sie und der Mechanismus in Zusammenhang gebracht wurden, breiter waren als an dem entgegengesetzten Ende; diesem freien Ende ward die Aufgabe, die Saite tönend zu erregen. Dadurch erhielten diese Stoffe eine keilförmige Gestalt, wesshalb man sie auch wohl Kiele nannte, wonach dann für die Thätigkeit, ein Instrument mit solchen Kielen zu versehen, die Bezeichnung B. gebildet worden ist. Bei den alten Flügeln, Pantaleons u. s. w. wurden die Breitseiten der Kiele den Zungen der sogenannten Docken (s. d.) eingefügt. In dieser Stellung fanden die Kiele beim Anschlagen der Tasten durch die tönend zu erregenden Saiten eine Behinderung und wurden gebogen; die Elasticität derselben aber bewirkte, wenn die Taste mit einer gewissen Schnelligkeit niedergedrückt wurde, ein plötzliches Abschnellen des Kieles von der Saite und ein Zurückgehen desselben in seine Ruhelage zur Docke. Wie nämlich nur ein Plektrum angewandt wurde, um alle Saiten eines Instrumentes tönend zu erregen, so gebrauchte man bei der Ausführung dieser Thätigkeit auf mechanischem Wege zu jeder Saite einen besonderen Kiel; die Verbindung desselben mit der Mechanik, um eine Gleichheit in der Tonerregung zu erzielen, bot somit ihre besonderen Schwierigkeiten und wurde desshalb bei den Instrumentebauern dieser Art das B. beinahe als eine eigentliche Kunstthätigkeit betrachtet, weil sie darin bestand, das Einsetzen der Kiele gerade so in die Docken auszuführen, dass dadurch nicht allein die Saiten in dankbarster Weise durch das Reissen tönend erregt wurden, sondern dass auch beim Rückfall der Taste der Kiel in seine erste Lage gelangen konnte, ohne beim Rückgange die Saite zu berühren. — Als man später die Saiten durch Hämmer anschlagen liess, die mit der entsprechenden Taste in unmittelbarem Zusammenhange waren, befestigte man ähnliche Kiele hinten in den Tasten der Clavichorde, die in einer Rinne am Saitenhalter oder Stimmstock sich auf und nieder bewegten; dadurch verhinderte man nicht allein jede Seitenbewegung der Taste, sondern man bewirkte auch, da der Anschlag des Hammers stets an gleicher Stelle der Saite dadurch bedingt wurde, eine gleiche Klangfarbe der Töne. Da diese Kiele sehr leicht in ihrer Function schadhaft wurden, indem sie entweder umknickten oder in ihrer Befestigungsweise durch den Gebrauch verändert wurden, so war in dieser Zeit das sogenannte B. der Instrumente eine die Clavichord-Instrumentebauer vielfach beschäftigende Berufsaufgabe. — In neuerer Zeit, wo die Mechanik der Pianoforte eine von der ursprünglichen, den Tasteninstrumenten ähnlicher Art verschiedene geworden ist, bedarf man dieser Einrichtung durchaus nicht mehr; es ist desshalb auch in der Instrumentbaukunst diese Arbeit, wie der Ausdruck B. für eine ähnliche Beschäftigung, den Instrumentebauern fremd geworden.

C. B.

Belcke, Christian Gottfried, seit 1802 Stadtmusicus zu Lucka bei Altenburg, als welcher er am 31. Juli 1838, 73 Jahr alt, gestorben ist, war in jüngeren Jahren ein vortrefflicher Fagottist und guter Flötist gewesen. Er bildete viele Schüler, voran aber seine Söhne, welche den Namen bis zu einer gewissen Berühmtheit brachten. Der ältere derselben, Friedrich August, den 27. Mai 1795 zu Lucka geboren, entschied sich mit Vorliebe für die Messinginstrumente, zunächst für das Waldhorn, das er schon als Knabe sehr geläufig zu behandeln wusste. In seinem zwölften Jahre musste er im Stadtmusikcorps aushülfeweise die Stelle eines Posaunisten übernehmen, und er übte sich auf dem neuen Instrumente mit beharrlicher Energie, sodass er, um es möglichst weit darauf zu bringen, aus Mangel an Lehrstoff sogar Fagottetüden zur Vorlage wählte. Im J. 1811 wurde er zu dem Stadtmusicus Sachse in Altenburg gebracht, und als dieser in den Krieg ziehen musste, versah er bis zu dessen Rückkehr die Stadtmusicusstelle. Da es ihn jedoch nach höherer Ausbildung verlangte, so ging B. nach Leipzig, wo er sich mit einem Potpourri für Bassposaune 1815 zum ersten Male öffentlich hören liess und ausserordentlichen Beifall einerntete. Nach so glänzender Probe wurde er für das Theater- und Gewandhausorchester engagirt und machte mit seinem Bruder, dem vortrefflichen Flötisten Christian Gottlieb B. vereinigt, eine Kunstreise über Merseburg, Halle und Dessau nach Berlin, in welcher letzteren Residenz er so sehr gefiel, dass man ihn 1816 als königl. Kammermusicus und Posaunisten zu fesseln wusste. Von C. M. v. Weber 1817 nach Dresden eingeladen, blies er dort in einem Hofconzert, lehnte aber die ihm dargebotene dortige Berufung ab. In Berlin liess er sich auch auf dem von Stölzel erfundenen chromatischen Tenorhorn 1821 hören, eben so später in Leipzig und Dresden. Seit 1827 wirkte er in Kirchenconzerten mit den Organisten A. W. Bach, Jul. Schneider, Hesse, Köhler, Becker, Haupt, Küster u. A. vereinigt mit ganz besonderem Erfolge. Kunstreisen durch Deutschland, Dänemark und die Niederlande vergrösserten seinen Ruf immer mehr und mehr; 1844 erhielt er von dem Pariser Conservatoire sogar die Ausländern nur sparsam ertheilte Ehrenmedaille. Auch mit dem königl. Domchor machte er mehrere Kunstreisen. Er war der erste Virtuose auf der Posaune, der dieses Instrument in den Conzertsaal einführte. Im J. 1858 erhielt er nach 42jähriger ehrenvoller Dienstzeit den nachgesuchten Abschied aus der königl. Kapelle und als besondere Anerkennung noch ausserdem den rothen Adlerorden. Von seinen Compositionen haben die Uebungsstücke und Conzerte für Posaune Werth. Ausserdem hat er auch für Orchester, für Harmonie, für andere Instrumente und für Pianoforte componirt. — Sein Bruder, Christian Gottlieb B., geboren den 17. Juli 1796, hatte seine letzte Ausbildung bei dem Kammermusicus Schröck in Berlin erhalten und war von 1819 bis 1832 als Flötist im Orchester zu Leipzig angestellt. Aus Gesundheitsrücksichten nahm er hierauf seinen Abschied und zog sich nach seinem Geburtsort Lucka zurück. Gekräftigt und gestärkt, konnte er 1834 die Stelle als herzogl. Kammermusicus in Altenburg annehmen und einige Kunstreisen unternehmen. Im J. 1841 zog er jedoch für immer nach Lucka. Er schrieb Conzerte, Fantasien, Duos, Capricen u. s. w. für Flöte, eben so Tänze und Märsche für Orchester, einige Hefte Lieder u. s. w.

Beldomandis, Prosdocimus **de,** auch Beldomando und Beldimendo geschrieben, berühmter Musiker und musikalischer Schriftsteller, Philosoph und Astrolog aus Padua, welcher in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts lebte. Von seinen sechs hierher gehörenden Schriften sind seine Tractate über Marchettus de Padua als wichtige historische Documente anzuführen.

Beledern. Dieser Ausdruck für die Thätigkeit, Gegenstände mit Leder zu überziehen, findet als technische Bezeichnung auch beim Instrumentbau eine Anwendung, und zwar, der Bedeutung in Bezug auf die Tonzeugung nach, eine sehr verschiedene. Bei allen Tasteninstrumenten, besonders bei denen, wo Saiten vermittelst einer Mechanik tönend erregt werden, ist das B. noch heute, wenn auch nur in sehr beschränktem Maasse, im Gebrauch, wurde aber in früherer Zeit in viel häufigerer Art eine Nothwendigkeit und war in einer Beziehung sogar von grosser Bedeutung. Nachdem man nämlich entdeckt hatte, dass durch das Schlagen eine Saite stärker und

schwächer in Vibration zu versetzen war, und zwar in bedeutenderem Maasse, als dies auf dem vorher bei solchen Instrumenten gebräuchlichen Wege, die Saiten durch sogenannte Kiele zu reissen (s. Klavier) geschehen konnte, baute man diese Art Instrumente so, dass man vermöge unmittelbar auf der Taste befestigter Metall- oder Holzstifte die Saiten schlagen konnte. Diese Art der Tonzeugung zeigte neben dem Fortschritte, verschiedene Stärkegrade des Tones in der Gewalt zu haben, zugleich den Uebelstand, dass die störenden hohen Beitöne, welche der früheren Tonerregungsart zwar auch schon eigen waren, bei der neueren, je härter man das Hämmermaterial wählte, sich viel krasser bemerkbar machten; es zeigten sich z. B. die Metallhämmer hierin viel störender als Holzhämmer. Indem man nun harte Holzhämmer mit weicheren Stoffen garnirte, wozu man zuerst Leder erkor, erlebte man, dass die durch Schläge mit solchen Hämmern erzeugte Saitentöne nicht allein fast ohne alle Nebentöne entstanden, sondern auch dass auf diese Weise hervorgebrachte Töne selbst eine schönere Klangfarbe und einen längeren Nachhall (s. d.) erhielten; alle diese Vorzüge zeigten sich von der Art der Belederung abhängig. Der bei der Fertigung von Tonwerkzeugen dieser Art so bedeutungsvollen Belederungsweise des die Saite unmittelbar berührenden Hammertheiles, Hammerkopf genannt, wandten desshalb die Instrumentemacher im Anfange dieses Jahrhunderts besonders ihre grösste Sorgfalt zu. In der ganzen Zeit nun, wo das B. der Hammerköpfe die vorzüglichste künstlerische Berufsthätigkeit der Instrumentbauer ausmachte, suchte man instinctiv den Weg der Vervollkommnung dieser Kunst zu verfolgen, und lehrte die gemachten Erfahrungen von Mund zu Mund; als sich eine gewisse Theorie darin zu bilden anfing, wurde diese Erfindung von einer neuen, dem Befilzen (s. d.), verdrängt. Die Theorie, welche durch das B. sich allmälig herausstellte, war die, dass durch den Hammerkopf ein elastischer Schlag gegen die Saite ausgeführt werden musste, um derselben den schönsten Ton zu entlocken, wobei jedoch es sich als nothwendig herausstellte, dass des Schlages Elasticität in dem Material ihren Sitz hatte; dass ferner dies Material in gewisser Art eine rauhe Oberfläche haben konnte, die aber nur so rauh sein durfte, dass sie die hörbaren Tonerregungen inaliquoter Saitentheile augenblicklich zu dämpfen vermochte, hingegen den Vibrationen der aliquoten in keiner Weise hinderlich war; so wie schliesslich, dass die beiden erwähnten Erfordernisse in einem bestimmten Verhältnisse zu der Spannung des Bezuges (s. d.) vorhanden sein mussten. In frühester Zeit dieser Kunst, wo die Klaviere noch weniger Umfang hatten, in tieferer Stimmung geführt wurden, und höchstens zweichordig bezogen waren, garnirte man die Hammerköpfe durchweg nur mit einem Leder, das man an den Enden schärfte und unmittelbar auf das Holz leimte. Bald jedoch vermehrte man die Leder dem immer mehr vervollkommneten Bezuge gemäss, und zu Ende der zwanziger Jahre dieses Jahrhunderts, wo die Kunst des B.'s in höchster Blüthe stand, machte man vier oder fünf übereinander angebrachte Lederlagen auf einen Hammerkopf. Von diesen Lederlagen wurde die erste in oben beschriebener Weise auf den Hammerkopf geleimt und die zweite auf diese erste; die anderen Leder jedoch leimte man nur an den geschärften Enden an und suchte die Mitte derselben dabei über die Unterlage so straff als möglich auszuspannen, damit alle Leder nur wie ein Körper zu wirken vermochten. Noch ist hier zu bemerken, dass man alle Leder so aufleimte, dass ihre Gerbseite nach aussen gewandt war und dass ferner die festeren Felle zu den unteren und die weicheren zu den oberen Lagen verwerthet wurden. Das Haupterforderniss des Leders war eine elastische und quantitative Gleichheit. Man hat desshalb mit den verschiedensten Lederarten experimentirt, ist aber zu keinem entscheidenden Resultate darüber gelangt; Einige, besonders in England und Frankreich, glaubten dem Gems-, Reh- und Hirschleder den Vorzug geben zu müssen, selbst in einem deutschen Werke: dem theoretisch-praktischen Handbuche für Fortepiano-Baukunst von Carl Kützing, 1833, ist dieser Ansicht gehuldigt, doch finden sich auch viele, besonders deutsche Meister der Instrumentbaukunst in der letzten Zeit, wo man allgemein schon ganz besonders auf das gute B. der Instrumente achtete, die die vorzüglichsten Leistungen in diesem Felde ihrer Kunst lieferten und nur braun gegerbtes Schafleder zu ihren Werken benutzten. — Schon in den

zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts machte man, besonders in England, Versuche, statt der letzten Belederungen andere weiche Stoffe, wie Flanell oder Molton, anzuwenden, doch war es zu schwer, gerade diese Stoffe so zu wählen, dass sie die richtige Dichtigkeit und Rauhheit hatten; auch wurden sie zu bald durch den Gebrauch in ihren die gute Tonbildung fördernden Eigenheiten verändert. Ende der dreissiger Jahre dieses Jahrhunderts fing man in Pariser Pianofabriken an, statt des Leders besonders zubereiteten Hutfilz anzuwenden. Man vermochte in der ersten Zeit diesen Filz jedoch nicht in einer Weise zu fertigen, dass er für die Dauer eine gute Tonbildung förderte, indem derselbe zu locker war, so dass er bald durchgespielt wurde und dann oft durchaus nachtheilig wirkte, so dass es lange fast schien, als ob dieser Versuch nur ein Versuch bleiben sollte. Da nun aber mit Filz garnirte Hammerköpfe sich beim ersten Gebrauch als viel vorzüglicher zeigten, als die bestbelederten, so wandten erfinderische Köpfe ihre ganze Kraft dazu an, eine Filzmasse zu erfinden, die den Anforderungen der Instrumentebauer zu entsprechen vermochte. Wie sehr dies bis in jüngste Zeit gelungen ist, lehrt der Augenschein, denn wer kennt jetzt noch das sogenannte B. bei den Hammerköpfen der Pianos? — Ausser dieser besonders auf die Tonzeugung einwirkenden Belederung wurden in jener Zeit auch alle Instrumenttheile mit geschärftem Leder beklebt, an denen die Reibung in gewisser Weise modificirt werden sollte; die Art der Modification bestimmte es, ob das Leder mit der Gerb- oder Aussenseite, ganz oder nur theilweise angeleimt wurde. Auch dieser Brauch ist in neuester Zeit gänzlich geschwunden; man findet in der Mechanik der Pianos nur noch Filz auch zu diesem Zwecke verwandt, welcher je nach seiner Bestimmung eigens fabricirt wird. Nur zur Ausfütterung der Löcher an den untersten Seiten der Tasten, in welchen der den Auf- und Niedergang der Taste bestimmende Stift sich bewegt, gebraucht man wohl noch Leder und spricht dann noch von einem B. dieser Löcher, doch wird in allerneuester Zeit selbst hiezu schon zuweilen kein Leder, sondern Tuch gebraucht. — Ausser bei dem Pianobau fand und findet noch das B. bei anderen Tasteninstrumenten statt, und es sprechen z. B. Orgelbauer, Physharmonicafertiger u. s. w. von einem B. der B ä l g e (s. d.) u. s. w.; diese Arten des B. werden jedoch bei jedem dieser Tonwerkzeuge besonders besprochen, oder in den entsprechenden Specialartikeln, welche von den bemerkenswerthen Eigenheiten der Instrumenttheile handeln, ausführlicher erörtert, wesshalb sie hier füglich unterbleiben darf. — Schliesslich mag nur noch des B.'s bei Blasinstrumenten gedacht werden. Bei diesen Instrumenten nennt man das Versehen der Klappen auf ihrer das Tonloch deckenden Seite mit weissem Schafleder u. s. w., dessen Gerbseite auf das Metall geklebt wird, das B. der Klappen. Die Ausführung dieser Belederung zeigt fast gar keine Schwierigkeiten, indem nur dabei erforderlich ist, darauf zu achten, dass das Leder und die Metallfläche der Klappe genau gleich gross sind, denn wenn das Leder über den Rand der Metallklappe hervorragt, so kann dasselbe leicht die aus dem Tonloche kommenden Schwingungen der Luft theilweise behindern und der guten Tonbildung nachtheilig werden. Auch ist noch zu beachten, dass man ein auf Metall gut haftendes Bindemittel zu diesem B. erwählen muss, da nur dadurch der Zweck dieser Belederung, durch das Niederdrücken der Klappe das Tonloch hermetisch zu schliessen, in seiner höchsten Vollkommenheit zu erreichen ist. C. B.

Belegt wird die menschliche Stimme genannt, wenn sie, durch Heiserkeit umschleiert, nicht ihrer ganzen natürlichen Fülle und Klangschönheit nach zur Ansprache gelangt.

Belem, A n t o n i o **de,** geboren um 1620 zu Evora in Portugal, gestorben um 1700 im Hieronymitanerkloster zu Belem, wird von den Portugiesen den berühmtesten Componisten des 17. Jahrhunderts beigezählt. Er war erst Chorvicar, dann Kapellmeister, zuletzt Prior seines Klosters und componirte zahlreiche Kirchenwerke, als Psalmen zu vier, fünf und sechs Chören, Responsorien, Lamentationen u. s. w.

Belgische Sylben (latein.: *voces belgicae*) heisst die von Hubert Waelrant (1517—1595) zuerst für die aretinischen Sylben eingeführte syllabische Tonbenennung, worüber unter B o c e d i s a t i o n das Nähere gesagt ist. 0.

Belhaver, V i n c e n z o, nach Fétis B e l l ' h a v e r geschrieben, war um 1530 zu

Venedig geboren, wurde ein Schüler Andrea Gabrieli's und erhielt am 30. Decbr. 1586 die Stelle als zweiter Organist an der Kirche San Marco. Er scheint aber schon zwei Jahre darauf gestorben zu sein, da 1588 Giuseppe Guammi diese Stelle als sein Nachfolger erhielt. Mehrere in den Jahren 1567 und 1575 gedruckte Sammlungen vier- bis siebenstimmiger Madrigale tragen B.'s Namen. Ausserdem befinden sich verschiedene seiner Compositionen in Sammlungen der damaligen und der folgenden Zeit, so in der »*Corona di dodici sonetti di G. B. Zuccarini*« (Venedig, 1586), in Gruber's »*Reliquiae sacrorum concentuum etc.*« (Nürnberg, 1615) u. s. w.

Belin, Guillaume, ein französischer Tonkünstler des 16. Jahrhunderts, fungirte als Tenorist in der Kapelle Königs Franz I. von Frankreich und veröffentlichte eine Sammlung vierstimmiger geistlicher Gesänge (Paris, 1560). Im 4. und 5. Thle. der »*Chansons nouv. à 4 parties*« (Paris, 1543 und 1544) befinden sich gleichfalls bereits einige seiner Gesänge. — Ein Zeitgenosse, vielleicht auch verwandt mit ihm war Julien B., geboren um 1530 zu Mans, wo er 1584 noch lebte. Derselbe galt für einen der besten Lautenvirtuosen seiner Zeit und gab eine Sammlung von Motetten, Liedern und Fantasien, für die Laute übertragen (Paris, 1556), heraus.

Bella, Domenico **della,** war zu Anfang des 18. Jahrhunderts ein sehr berühmter italienischer Violoncellist und Componist für sein Instrument. Gedruckt erschienen von ihm: »*Dodici Sonate a 2 Violini, Violoncello obligato e Cembalo*« (Venedig, 1704) und ein »*Concerto per Violoncello*« (Venedig, 1705).

Bella, Johann Leopold, Kirchencomponist, geboren 1843 in St. Nicolau, Liptauer Comitat in Oberungarn, ist als Musiker durchaus Autodidakt. Die Mängel eines elenden Elementarunterrichtes auf der Violine zwangen ihn zur Erfindung der verschiedenen Applicaturen und zum frühzeitigen Selbststudium, sodass er bald Gesang, Klavier und Orgel von selbst erlernte und bereits im 8. Lebensjahre Aufsehen erregte. B. besuchte hierauf auf Kosten des Zipser Bischofs Ladislav Zábojský das Gymnasium in Leutschau, wo der musikliebende Professor Leopold Dvořák den grössten Einfluss in musikalischer Hinsicht auf ihn übte, indem er die Gymnasialschüler zu einem tüchtigen Orchester vereinigte, B. zu sich nahm und ihm die Einsicht in die Partituren gewährte. Von nun an machte B. theoretische Musikstudien und wurde mit 16 Jahren im Diöcesan-Seminar zu Neusohl aufgenommen. In demselben Jahre componirte er eine Instrumentalmesse, welche in der Domkirche mit grossem Beifall aufgeführt wurde. Die theologischen Studien zwangen ihn, sich auf die Violine zu beschränken und so trieb ihn der ungestüme Drang zur Composition und musikalischen Lectüre. Während seiner letzten zwei Studienjahre bei der theologischen Facultät in Wien verkehrte er persönlich mit S. Sechter und Preyer und schloss sich immer mehr der strengen Richtung an. Neuerdings wurde er als Priester und Dompräbendat in Neusohl angestellt. B. ist einer der gediegensten slavischen Kirchencomponisten. Seine bedeutendsten Werke sind: »*Haec dies*« und »*Adoramus*« im modernisirten Palestrina-Style für Männerquartett; »*Tu es Petrus*«, eine hervorragende Motette *a capella* für ganz selbstständige zwei Männerquartette, deren acht Stimmen streng contrapunktirt sind; »*Modlitba sv. Cyrilla*« (Gebet des St. Cyrill), ein geistreich concipirter und durchgeführter Chor, aus dem klar hervorleuchtet, dass sich B. auf dem Gebiete strenger polyphonisch-imitatorischen Formen äusserst leicht bewegt. B.'s Instrumentalwerke wurden bereits von grösseren Orchestern in Ungarn aufgeführt. Auch schrieb er mehrere Artikel über Musik in mehrere Zeitschriften. Als Slave trat er auch mit Nationalwerken, namentlich mit Männerchören und gemischten Chören, auf, die in Prag und anderen Städten Böhmens mit ungetheiltem Beifall aufgenommen wurden. In letzterer Zeit spornte ihn die Musikzeitschrift »Dalibor« zum Studium der slovakischen Nationalweisen an. Die hier gewonnenen Resultate dürften für das ganze Musikwesen von bedeutendem Interesse sein, da sich die slovakischen Nationallieder in griechischen Tonarten bewegen und durch ihre eigenthümliche Melancholie und ihren originellen Rhythmus eine tiefe Wirkung zu erzielen geeignet sind. Von B. erschienen auch einige Klavierpiècen, von denen die Conzertvariationen »*Pri Presporku*« (Op. 9) den tüchtigen Componisten verrathen. M-s.

Bellaspica, Altsänger bei der königl. Italienischen Oper zu Berlin seit 1784. Er

stammte aus Italien und war früher bei einer Opernbühne in Mailand angestellt gewesen, bis er in dem genannten Jahre nach Berlin berufen wurde und dort als Orfeo in der Oper gleichen Namens debütirte. Er scheint bereits 1787 entlassen oder gestorben zu sein, denn er ist in dem Berliner Adresskalender von 1788 und den folgenden Jahren nicht mehr unter den königl. Sängern aufgeführt.

Bellermann, eine um die Musik und besonders um deren wissenschaftliche Seite seit mehr als 150 Jahren hochverdiente Gelehrtenfamilie, deren Wirksamkeit von verschiedenen Lebensstellungen aus in die Kunst eingreift. Als der Aelteste tritt uns Constantin B. entgegen, der im J. 1696 zu Erfurt geboren und 1763 zu Münden als Director der dortigen Gelehrtenschule gestorben ist. Er war ein fruchtbarer Componist und auch gekrönter Poet. Zwar studirte er zuerst die Rechtswissenschaften, und die Musik theoretisch und praktisch nur beiher, übernahm aber nach Absolvirung seiner akademischen Laufbahn das Cantorat in Münden und wirkte bis zum Antritt seiner Schulstelle musikalisch sehr fördernd und erfolgreich. Fast alle Gattungen der Musik hat er schöpferisch cultivirt. Aus seinen Kirchencompositionen treten besonders seine Oratorien hervor, die er sich auch selbst dichtete und die nach dieser Seite hin naiven Humor bekunden, wie auch schon folgende Titel derselben ausdrücken: »Die Allmacht in der Ohnmacht, oder die freudenreiche Geburt Jesu Christi«, »Die siegende Schleuder des heldenmüthigen Davids«, »Das auf ein *La mi* sich endigende Wohlleben eines reichen Mannes« u. s. w. In der Instrumentalmusik begegnet man seinen Ouvertüren, Sonaten für Gambe, Flöte und Klavier, Suiten für die Laute, Conzerten für Flöte, Oboe d'amore und Klavier u. s. w. — Wenn auch nicht direct von ihm abstammend, so doch nahe verwandt mit ihm war Johann Joachim B., geboren den 23. Septbr. 1754 zu Erfurt. Auf dem Gymnasium und der Universität daselbst, so wie seit 1775 auf der Universität zu Göttingen erhielt er seine tiefe theologische Bildung, die sich besonders in der Archäologie und auf dem Gebiete der orientalischen Literatur sehr erfolgreich geltend machte. Im J. 1778 übernahm er eine Hauslehrerstelle in Esthland, und drei Jahre darauf ging er nach St. Petersburg, dort wie hier die künstlerischen, wissenschaftlichen und religiösen Zustände studirend und prüfend. Nach seiner Rückkehr in die Heimath im J. 1782 habilitirte er sich bei der Universität in Erfurt, wurde 1784 zugleich Professor am Gymnasium, bald darauf auch an der Universität Professor der Philosophie und 1790 ordentlicher Professor der Theologie. Im J. 1804 folgte er dem Rufe als Director des damals vereinigten Berlinischen und Kölnischen Gymnasiums zum grauen Kloster in Berlin, dem er unter wechselnden Schicksalen den bedeutendsten Theil seines thätigen Lebens widmete. Zugleich wurde er später in Berlin ausserordentlicher Professor der Theologie an der Universität und kgl. Consistorialrath. Als Director seit Michaelis 1828 emeritirt, feierte er noch im J. 1833 sein fünfzigjähriges Doctorjubiläum unter grosser Theilnahme und starb am 25. Octbr. 1842 zu Berlin. Von seinen zahlreichen Schriften theologischen, archäologischen und naturwissenschaftlichen Inhalts sind von musikalischer Bedeutung: »Bemerkungen über Russland in Rücksicht auf Wissenschaft, Kunst und Religion« (2 Bde. Erfurt, 1788) und »Versuch einer Metrik der Hebräer« (Berlin, 1813). — Sein Sohn Johann Friedrich B. wurde am 8. März 1795 zu Erfurt geboren, erhielt seine Schulbildung auf dem Gymnasium zum grauen Kloster zu Berlin, das er als Primaner verliess, um die Freiheitskriege von 1813 bis 1815 mitzumachen, worauf er in Berlin und Jena Theologie und Philologie studirte. Im J. 1819 ward er als Lehrer beim grauen Kloster angestellt, 1825 zum Professor und 1847 zum Director dieser Gelehrtenschule ernannt, an der er auch viele Jahre hindurch Singeunterricht ertheilte. Seit einigen Jahren ist er in den wohlverdienten Ruhestand getreten. Seine Liebe für die Musik hat er ausser durch werthvolle Schriften, besonders über griechische Musik, durch seinen Eifer für alle gediegenen künstlerischen Bestrebungen Berlins bewiesen. Wie sein vortrefflicher Vater erweckte er den Sinn und den Geschmack für Musik bei der seiner Leitung anvertrauten Jugend und erweiterte und vertiefte den Gesangunterricht auf der von ihm geführten Lehranstalt. Seit 1814 ist er überdies Mitglied der Singakademie und war längere Zeit fleissiges Mitglied der jüngeren Liedertafel, für die er auch sechs vierstimmige Män-

nerchöre componirt hat. Seine oben erwähnten sehr gründlichen und wichtigen Werke über Musik aber sind: 1) »Die Hymnen des Dionysius und Mesomedes, Text und Melodien nach Handschriften und den alten Ausgaben bearbeitet« (Berlin, 1840), 2) »*Fragmenta Graeci scriptoris de musica e codicibus edita*« (ein Gymnasial-Programm, Berlin, 1840), 3) »*Anonymi scriptionis de musica Bacchii senioris introductio artis musicae e codicibus Parisiensibus, Neapolitanis, Romanis primum edidit et annotationibus illustravit*« (Berlin, 1841), 4) »Ueber die Tonleitern und Musiknoten der Griechen. Erläutert, nebst Notentabellen und Nachbildungen von Handschriften« u. s. w. (Berlin, 1847). — Einer der Söhne des Ebengenannten ist Heinrich B., welcher die Musik zu seinem ausschliesslichen Studium erwählte und sich namentlich um Erforschung der abendländischen Musik des Mittelalters Verdienste erworben hat. Geboren am 10. März 1832 in Berlin, besuchte er das Gymnasium zum grauen Kloster zu Berlin, das unter der Leitung seines Vaters stand, wandte aber schon damals alle seine Zeit der praktischen und theoretischen Musik zu, welche er unter Ed. Grell eifrig studirte. In den übrigen Wissenschaften bot ihm der hochgebildete Familienkreis, dem er angehörte, so wie der Privatunterricht seines Vaters die genügende Ausbildung. Im J. 1853 wurde er als Gesanglehrer am grauen Kloster angestellt, erhielt 1861 den Titel eines königl. Musikdirectors und ist seit 1866 ausserordentlicher Professor der Musik an der Universität zu Berlin an A. B. Marx's Stelle. B.'s Compositionen, überwiegend ernsten Inhalts, bekunden, wenn auch keine hervorragende Originalität der Erfindung, doch ein auf das Höchste gerichtetes Streben und ein gründliches Studium der Kunst. Sie bestehen in einigen Oratorien, Psalmen und Motetten, ferner in Ouvertüren, Chören und melodramatischer Musik zu einigen Sophokleischen Dramen, endlich in ein- und mehrstimmigen Gesängen. Die musikalisch-literarische Thätigkeit B.'s ist nicht ohne Anfechtung geblieben; besonders hat seine Ueberarbeitung und Erweiterung des Fux'schen »*Gradus ad Parnassum*«, betitelt »Der Contrapunct oder Anleitung zur Stimmführung in der musikalischen Composition« (Berlin, 1862) gelehrte Gegner gefunden; allein jetzt, wo überhaupt eine neue Lehre mit der alten im Kampfe liegt, dürfte eine maassgebliche Entscheidung gar nicht zu treffen sein. Dankenswerthe Arbeiten von ihm sind: »Die Mensuralnoten und Tactzeichen des 15. und 16. Jahrhunderts« (Berlin, 1858), ein Buch, welches die Gestalt und den Werth der einfachen Noten und Ligaturen, so wie der Tactverhältnisse genau erörtert und darlegt, so wie auch die in Chrysander's Jahrbüchern abgedruckte »Erklärung des *Diffinitorium Tinctoris*«. Einige kleinere musikalische Abhandlungen B.'s befinden sich in den letzten Jahrgängen der in Leipzig erscheinenden »Allgemeinen musikalischen Zeitung«.

Bellesonorereal (a. d. Ital.), abgekürzt auch Bellsonore, d. h. schön klingendes Werk, nannte der Schleswiger Jörgensen (geboren 1754) ein von ihm erfundenes und beschriebenes Klavierinstrument. Da er den inneren Bau geheim hielt und es demzufolge nur selbst baute, so sind nur wenige Exemplare in die Welt gekommen. Weitere Verbreitung hat es überhaupt nicht gefunden.

Belleville, ein zu Anfange des 18. Jahrhunderts sehr berühmter französischer Fagottvirtuose und guter Klavierspieler, welcher um 1750 nach vieljährigem Brustleiden zu Paris starb.

Belleville-Oury, Emilie, Pianofortevirtuosin, stammte aus der adligen Familie von Belleville in München, wo sie im J. 1808 geboren war. Bereits als Kind zeigte sie so hervorragendes Talent für das Klavierspiel, dass die Eltern sie nach beendigtem Elementarunterricht 1818 zu Karl Czerny nach Wien brachten, der ihre vollständige Ausbildung in kürzester Frist bewerkstelligte. Schon 1819 konnte sie zum ersten Male öffentlich und zwar mit Variationen von Moscheles auftreten und ausserordentlichen Beifall gewinnen. Ende 1820 kehrte sie in ihre Vaterstadt zurück, von wo aus sie grosse Kunstreisen durch Deutschland, Frankreich und Italien machte, auf denen sie sich auch mit eigenen brillanten, der modernen Richtung angehörigen Compositionen hören liess und in jeder Beziehung Aufsehen erregte. Im J. 1832 kam sie auch nach London, wo sie den Violinspieler Oury heirathete, dessen Begleiterin sie nun auf ferneren Conzertreisen wurde, die sich bis nach Russland erstreckten und

überaus erfolggekrönt waren. Ihren festen Aufenthalt nahm sie endlich theils in London, theils in Paris, wo sie auch Klavierunterricht ertheilte. Die Vorzüge der B.-O. bestanden in einem technisch ausserordentlich entwickelten, fertigen Spiele, zu welchem eine erstaunliche Sicherheit und Präcision im Anschlage und eine Grazie im Vortrage traten, wie sie bei überwiegendem Bravourspiel selten angetroffen wird. Von ihren Compositionen sind verschiedene im Druck erschienen.

Bellezza (ital.), Schönheit (z. B. des Tones u. s. w.).

Belli, Giovanni, war ein berühmter Castrat und Sopranist aus Florenz, welcher um 1750 an der Italienischen Oper in Dresden angestellt war, wo er durch seinen in seltener Weise ausdrucksvollen und die Cantilene unübertrefflich hervorhebenden Gesang die Zuhörer entzückt und oft bis zu Thränen hingerissen haben soll. Als seine Hauptrolle in dieser Hinsicht galt eine Partie in der »Olympiade« von Hasse. Als der siebenjährige Krieg auch Sachsen und Dresden in seine Wirren zog, kehrte B. in sein Vaterland zurück und sang daselbst noch einige Jahre mit ausserordentlichem Beifall, bis er 1760 in Neapel starb.

Belli, Girolamo, hiess ein Componist des 16. Jahrhunderts, von dessen Lebensumständen uns Nichts bekannt geworden ist, über dessen musikalische Thätigkeit jedoch ein gedrucktes Werk noch jetzt Zeugniss ablegen soll. Dies Werk enthält nach Walther's musikalischem Lexikon, 1732, »Vesperpsalmen, Hymnen und Magnificat« und ist 1586 in Venedig gedruckt. Es ist dabei zu bemerken, dass Walther diese Angabe nach Draud. S. 1653 gemacht hat, und Geschichtsforschern es zu empfehlen wäre, über diesen B. etwas Endschlüssiges zu ergründen. —t.

Belli, Giulio, Pater der Minoriten in Longiano, geboren, zufolge des Titels seiner »*Psalmi a 8 voci con Basso cont.*« (Venedig, 1615) zu Logitsch in Istrien, war um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts Kapellmeister in Venedig, sodann am Dome zu Imola im Kirchenstaate und starb 1716 zu Neapel. Als Kirchencomponist war er fruchtbar und sehr geschätzt. Es existiren von ihm Messen, Litaneien, Antiphonien, Kirchenconzerte u. s. w., meist in Venedig erschienen.

Bellicoso oder **bellicosamente** (ital.), kriegerisch, eine Vortragsbezeichnung, welche sich auf den Charakter des Tonstücks oder eines Satzes daraus bezieht.

Bellini, Vincenzo, einer der berühmtesten, bei seinen Lebzeiten und noch ziemlich lange nach seinem Tode über Gebühr verherrlichten neueren Operncomponisten, wurde am 3. Novbr. 1802 zu Catanea auf der Insel Sicilien geboren und entstammte einer Musikerfamilie, da sein Vater und sein Grossvater Tonkünstler von einigem Ruf gewesen waren. Die sich bei Vincenzo B. sehr früh zeigenden Keime eines grossen musikalischen Talentes erfuhren im Vaterhause eine möglichst gute Entwickelung, sodass er 1819 Aufnahme im Conservatorium zu Neapel finden konnte, wo er unter Tritto und Zingarelli besonders Gesang, Compositionslehre und Contrapunkt studirte. Bald trat er mit eigenen Compositionen hervor, bestehend in Stücken für Flöte, Clarinette und Pianoforte, in Orchestersätzen, einer Cantate, »Ismene« betitelt, und endlich in grösseren und kleineren Kirchenwerken, als drei Messen, drei Vespern, zwei *Dixit* u. s. w. In diesen Arbeiten bereits trat ein natürliches und ursprüngliches Talent zu Tage, während die Satzkunst mangelhaft und unbeholfen blieb. Ein gleiches Verhältniss zeigte sich in seinen Opern, deren Reihe mit »*Adelson e Salvina*«, 1824 auf dem kleinen Theater des königl. Collegiums in Neapel mit Erfolg aufgeführt, beginnt. Schon seine zweite Oper »*Bianca e Fernando*« errang auf der grossen Opernbühne San Carlo in Neapel 1826 einen so grossen Beifall, dass dem jungen Tonsetzer der ehrenvolle Auftrag wurde, dem berühmten Theater *della Scala* in Mailand eine Partitur zu liefern. Zu diesem Zwecke erhielt er den von Felice Romani verfassten Text »*Il pirata*«, welcher ihm so zusagte, dass er sich mit diesem trefflichen Dichter zu inniger, sehr erspriesslicher Freundschaft verband. Die Oper selbst, welche in Mailand 1827 mit eminenten Gesangskräften, wie Rubini, Tamburini, die Lalande u. s. w., gegeben wurde, hatte einen sehr bedeutenden Erfolg und trug den Ruf ihres Componisten über die Grenzen Italiens hinaus auf alle grösseren europäischen Theater. B.'s überaus gesangkundige Schreibart, verbunden mit der eigenthümlichen Melancholie und Sentimentalität seiner Melodien, trafen den

günstigen Zeitpunkt, um ihn selbst zum Liebling seiner Darsteller zu machen, die es mit Dank empfanden, dass von ihrem Eingreifen die volle Wirksamkeit dieser Opern abhängig gemacht wurde und darum sich gern bemühten, ihr Bestes zu leisten. B.'s Bestreben bestand darin, das wahrhaft Dramatische in den Gesang zu verlegen, denselben der allzu üppigen Phrasen und Coloraturen zu entkleiden, das Uebergewicht des Orchesters zu ermässigen und die Sprache der Affecte und den Ausdruck derselben frei walten zu lassen. Eine Folge davon war, dass das Orchester bis zu armseliger Unbedeutendheit degradirt wurde und in seiner Masse als überflüssiger, schlecht angebrachter Luxus dastand, da das Streichquartett allein für die B.'schen Intentionen, die selbst in den Ouvertüren und instrumentalen Sätzen keinen höheren Aufschwung zu nehmen wussten, vollständig genügt hätte. Die nächste Oper »*La straniera*«, zuerst 1828 gleichfalls in Mailand gegeben, machte noch mehr Glück und wurde auch in Deutschland unter dem Namen »Die Unbekannte« vielfach aufgeführt. Jedes folgende Jahr ist nun durch eine neue Oper B.'s bezeichnet, zunächst 1829 durch »*I Capuleti ed i Montecchi*« (»Romeo und Julia«), ein Werk, welches von Venedig aus den Ruhm des Componisten in die entferntesten Provinzialstädte der Halbinsel und des Auslandes trug und in der Partie des Romeo die Paraderolle aller Altistinnen wurde, die denn auch das Werk bis in die jüngste Gegenwart hinein auf dem Repertoir erhalten haben. Im J. 1830 folgte, für Parma geschrieben, »Zaira«, welche jedoch weniger gefiel und 1831 von »*La sonnambula*« (»Die Nachtwandlerin«) verdrängt wurde, deren Erfolg wieder ein ungeheurer war und sogar augenblicklich durch die Sängerinnen Artôt, Patti, Nilsson u. a. noch ist. Die Titelrolle war für die berühmte Pasta in Mailand geschrieben, welche damit Enthusiasmus erregte. Die Wirkungen der eben genannten Oper wurden 1832 durch »Norma« fast noch überboten, da hier heroische Grösse noch glücklicher als im »Romeo« zum Ausdruck gebracht war. Das überaus geschickte und wirksame Textbuch ist ein wahres Meisterstück Romani's, und B. hat in den Figuren der Norma und Adalgisa auf dramatischem wie auf lyrischem Gebiete das Beste geschaffen, was zu erreichen seinem Genius vergönnt war. Als hochgefeierter Tonsetzer nahm er 1833 mit der Oper »*Beatrice di Tenda, ossia il castello d'Ursino*«, welche zuerst in Venedig erschien, von seinem dankbaren Vaterlande Abschied, um es nicht wieder zu sehen. Auf ergangene Einladungen hin ging er in demselben Jahre nach Paris und von dort als Begleiter der Sängerin Pasta nach London, wo »Norma« und »Beatrice di Tenda« mit grösstem Erfolg zur Aufführung kamen. Im J. 1834 nach Paris zurückgekehrt, gab er sich dem Studium der französischen Musik eifrig hin und schrieb als Frucht dieser neuen Bestrebungen für die Italienische Oper daselbst sein letztes und vollkommenstes Werk: »*I Puritani*«, welches noch in demselben Jahre mit dem ausserordentlichsten Beifall aufgeführt wurde. B. ist in dieser Oper von der wahrhaft naiven Behandlung und Einschränkung des Orchesters mehr und mehr zurückgekommen und hat innerhalb der einzelnen Nummern einen festeren Zusammenhang hergestellt. Nach dem glänzenden Erfolge der »Puritaner« hatte er die Wahl zwischen zwei neuen Opern für das Theater San Carlo in Neapel, welches ihm 15,000 Gulden dafür darbot, und einer Partitur für die nationale Grosse Oper in Paris. Er entschied sich für die letztere, und es war sein innigster Wunsch, auf diesem, für ihn neuen Schauplatze zunächst wenigstens einigen Erfolg zu erringen. Zu diesem Zwecke studirte er ausser der französischen Musik mit grösstem Eifer und mit Hingebung und ununterbrochener Ausdauer den Rhythmus der französischen Sprache und den französischen Versbau. Bei seinem hochstrebenden Geiste und unverkennbaren Talente, sich ihm bisher ganz Fremdes rasch und doch ohne directe Entlehnung und sclavische Nachahmung anzueignen, war sicherlich noch Grosses und Ueberraschendes von ihm, der eben nur in einer unzulänglichen und mangelhaften Schule, inmitten verflachter Bildung und Geschmacks aufgewachsen war, zu erwarten, als ein rascher, unerwarteter Tod ihm am 24. Sept. 1835 auf seinem Landhause zu Puteaux bei Paris, noch nicht 33 Jahr alt, den Lebensfaden abschnitt. Sein frühzeitiger Tod erregte allenthalben Theilnahme und Trauer; sein Leichenbegängniss in Paris war ein ausgesucht ehrenvolles, sein Vaterland veranstaltete glänzende Trauerfeierlichkeiten und hat ihm in seiner Geburtsstadt ein Denkmal gesetzt. — B. war

ein schöner Mann, von mittlerer Grösse, blassem Gesichte und geistreichen, schwärmerisch blickenden Augen. Nicht blos in Musik und Poesie, sondern auch in allen Dingen höheren Wissens wohl bewandert, wusste er eine fesselnde und geistreiche Conversation zu führen. Er hinterliess eine junge Frau, welche sich bald nach seinem Tode mit einem Engländer, Bingham, zum zweiten Male verheirathete und 1841 in London starb. Betrachtet man die ganze künstlerische Erscheinung B.'s, so ist sie in dem Entwickelungsgange der modernen italienischen Musik von grosser Bedeutung; unter allen Nachfolgern Rossini's ist er der selbstständigste und eigenthümlichste. Besass er auch nicht die Ueberfülle von Genialität, Rossini's unbestreitbares Eigenthum, so verfiel er doch auch nicht in die unleugbaren Fehler jenes Meisters, namentlich nicht in Nachlässigkeit und sorglose Schreiberei. Obwohl auf das Dramatische bedacht und nach demselben ringend, ist B. dennoch kein dramatischer Componist im strengeren Sinne des Wortes, da seine Opern innerlich zu wenig zu einem dramatischen Ganzen verbunden sind. Bei seiner Intelligenz scheint er diese Lücke wohl gefühlt zu haben und stand im Begriffe sie auszufüllen und die Fehler seiner mangelhaften musikalischen Erziehung, die ausschliesslich in Italien wurzelte, zu überwinden. Als Naturgenie betrachtet, nimmt er dagegen einen hohen Standpunkt ein, da er mit wenigen Mitteln, einzig aus sich selbst heraus, grosse Wirkungen erzielt hat. Ueberwiegend weichen und melancholischen Gemüths, übertrug er seine Weichheit des Gefühls nicht nur auf das Leben, sondern auch auf die Musik, welche desshalb weich geschaffene Seelen unwiderstehlich für sich einnahm. Den handelnden Personen seiner Opern ist darum auch eine gewisse Sentimentalität aufgeprägt, die auf die Länge den Charakter der Zerflossenheit annimmt und sich zu jeder tüchtigen Leidenschaft unfähig erweist. Allein auch hierin zeigt B. eine selbstständige Individualität, die sich nur sich selber unterwirft. Bedeutsamere Wege, als er sie eingeschlagen hatte, gehen zu wollen, bekundet er in seinen »Puritanern«, wo es nicht blos die Solostücke der Sänger sind, die alles Interesse für sich absorbiren, und vielleicht wäre es ihm sogar vergönnt gewesen, die italienische Musik zu regeneriren, wenn ihn nicht der Tod inmitten seiner neuen, ernstlich gemeinten Bestrebungen in der Blüthe des jüngeren Mannesalters hinweggerissen hätte. Aber auch so steht er als ein Talent ersten Ranges da, das immerhin hochbedeutend, ja einzig in seiner Art genannt werden darf, wenn man auch die Weise, wie es sich äusserte, als eine Verirrung betrachten muss. Eine italienische Biographie B.'s, von F. Gerardi verfasst, erschien 1835 zu Rom, eine französische von A. Pougin 1868 in Paris. Eine Münze hat ihm seine Vaterstadt Catanea 1832 geschlagen; sie trägt die Inschrift: »*Vincentius Bellini, Cataniensis, musicae decus*«.

Bellmann, Karl Gottfried, geboren den 11. August 1760 zu Schellenberg, gestorben 1816 als Hofinstrumentemacher zu Dresden, war um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts einer der berühmtesten deutschen Klavierbauer, dessen Fabrikate aus dieser Gattung mit 22 bis 45 Louisd'ors bezahlt wurden. Ausserdem hat er auch mehrere gute Orgelwerke angefertigt. Er hatte bei seinem Vater, einem der geschicktesten Gehülfen Silbermann's, seine Kunst erlernt und mehrere Jahre hindurch in der Werkstatt des Hoforgelbauers Treubluth in Dresden gearbeitet, bis er 1783 das Geschäft auf eigene Rechnung begann. Nebenher war er auch ein tüchtiger, gern gehörter Fagottbläser.

Bellmann, Karl Gottlieb, geboren 1772 in Muskau, war anfangs daselbst Musikdirector beim Fürsten Pückler, folgte aber 1813 einem Rufe als Cantor und Organist nach Schleswig, wo er auch im J. 1862 starb. Neben anderen Compositionen leichteren Gehaltes verfasste er auch die Melodie zu dem berühmt gewordenen und in ganz Deutschland viel gesungenen ehemaligen Nationalliede der Herzogthümer »Schleswig-Holstein meerumschlungen«.

Belloë, Teresa Giorgia, eine berühmte und ausgezeichnete Sängerin der neueren Zeit, war von französischen Eltern 1786 zu Mailand geboren und von 1804 bis 1828 die Zierde mehrerer italienischen Opernbühnen, längere Zeit in Mailand und einige Saisons auch in Paris als Primadonna engagirt. Ihr Rollenfach war der Mezzosopran in der *Opera semiseria*, das sie auch durch gewandtes Spiel trefflich ausfüllte.

Für sie hat u. A. auch Rossini die Hauptpartien seiner Opern »*L'inganno felice*« und »*La gazza ladra*« geschrieben.

Belloli, Luigi, rühmlichst bekannter italienischer Virtuose auf dem Waldhorn, war am 2. Febr. 1770 zu Castelfranco im bolognesischen Gebiete geboren. Durch Kunstreisen hatte er sich in ganz Italien einen grossen Ruf als Virtuose sowohl, wie als Componist geschaffen, sodass er als erster Hornist in die Hofkapelle zu Parma gezogen wurde. Später erhielt er einen Ruf als Lehrer seines Instrumentes an das Conservatorium zu Mailand, dem er auch Folge leistete. Er starb, noch in seinen besten Jahren, am 17. Novbr. 1817. Von ihm Studien und Conzerte, so wie eine vortreffliche Schule für das Waldhorn, die Musik zu mehreren Ballets u. s. w. — Einer seiner Verwandten ist wahrscheinlich jener Agostino B., welcher ebenfalls für einen tüchtigen Waldhornbläser galt und von 1816 bis 1823 die Musiken zu einer Reihe von Ballets componirt hat.

Bellonion ist der Name eines von den Mechanikern Kaufmann u. Sohn in Dresden im J. 1812 erfundenen musikalisch-mechanischen Kunstwerks, welches mit 24 Trompeten und 2 Pauken verschiedene Stücke ausführte und in denselben mit grosser Präcision die dynamischen Schattirungen zu Gehör brachte. Aus dem B. ist später der berühmte Automat »der Trompeter«, gleichfalls eine Kaufmann'sche Erfindung, hervorgegangen.

Bellsonore, s. Bellesonorereal.

Bemetzrieder, geboren 1743 in einem Dorfe des Elsass, trat zuerst, Theologie studirend, in den Benedictinerorden, den er aber wieder verliess, um dem Studium der Wissenschaften und der Musik ungehemmter folgen zu können. Mit Empfehlungen an Diderot versehen, kam er nach Paris und fand dadurch Schüler und Schülerinnen der höheren und höchsten Stände in Menge. Musiker von Fach, Literaten, Philosophen u. s. w., welche in Diderot's Hause verkehrten, drängten sich nach seinem Unterricht. Doch scheint er sich die allgemeine Gunst verscherzt zu haben, denn er zog im J. 1782 nach London, wo er in Vergessenheit im J. 1817 starb. Seine Schriften, die im musikalischen Sinne nicht frei von Confusion, können, insofern sie von Diderot corrigirt sind, als linguistisch werthvolle Erzeugnisse gelten. Aufsehen erregten gleich seine »*Leçons de clavecin et principes d'harmonie*« (Paris, 1771, spanisch: Madrid, 1778), welche auch in Forkel's Bibl. 1778, Bd. I, S. 279 bis 294 eingehend besprochen sind. Dann folgten: »*Lettre en réponse à quelques objections sur les leçons de clavecin*« (Paris, 1771); »*Lettres concernants les dièses et les bémols*« (Paris, 1773); »*Traité de musique*« (Paris, 1776); »*Discours théoriques sur l'origine des sons de l'octave etc.*« (London, 1780); »*Réflexions sur les leçons de musique*« (Paris, 1778); »*Nouvel essai de l'harmonie*« (Paris, 1779); »*Le tolérantisme musical*« (Paris, 1779), eine Versöhnungsschrift, um den heftigen Streit zwischen Gluckisten und Piccinisten auszugleichen; »*Exemples des princip. éléments de la composition musicale etc.*« (Paris, 1780). Seine berühmt gewordenen »*Leçons*« erschienen 1780 und 1784 englisch und ausserdem noch in England: »*Précis des talents du musicien*« (London, 1783); »*New guide of singing*« (London, 1787); »*Art of tuning*« (London, 1790); »*A compl. treatise of music*« (London, 1800).

Bémol (franz.), *b flat* (engl.), Bezeichnung des *b* (♭) als Erniedrigungszeichen; daher auch das Wort *bémoliser* (franz.) in der Bedeutung von: erniedrigen.

Ben oder **bene** (ital.), gut, findet sich in vielen Zusammensetzungen, z. B. *ben marcato*, gut hervorzuheben, als Vortragsbestimmung, *ben tenuto*, gut auszuhalten u. s. w.

Bencini, Pietro Paolo, ein berühmter italienischer Kirchencomponist der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Zu Rom geboren, starb er auch daselbst am 6. Juli 1755 und zwar als Kapellmeister der Sixtinischen Kapelle, ein Amt, welches er seit 1743 inne gehabt hatte. Er schrieb Messen, Psalme, Hymnen u. s. w., die jedoch nicht veröffentlicht worden sind, sondern im Manuscript im päpstlichen Archive liegen.

Benda ist der Name einer grossen und berühmten Künstlerfamilie, die auf Hans Georg B., einen musikalisch gebildeten Leinweber in Altbenátek (Bunzlauer Kreis in Böhmen) zurückweist, der selbst mehrere Instrumente ziemlich fertig spielte. Seine

vier Söhne Franz, Johann, Georg und Joseph, so wie seine Tochter Anna Franzisca und eben so ein Theil seiner Enkel haben sich sämmtlich einen grossen Namen und ausgedehnten Ruf erworben und mögen daher der Reihe nach hier folgen.

Benda, Franz, Violinvirtuose, geboren den 25. Novbr. 1709 in Altbenátek, lernte mit sieben Jahren singen und kam 1718 als Sopranist an die St. Niclaskirche nach Prag. Als ihn die Geistlichen seiner schönen Stimme wegen nicht weglassen wollten, entfloh er mit einem Studenten nach Dresden, wo er als Kapellknabe Aufnahme fand. Von Dresden entfernte er sich ohne Erlaubniss, um seine Heimath wieder zu sehen, verlor aber auf der Elbreise seine schöne Stimme und mit ihr Anstellung und Brod. Nach Haus zurückgekehrt, war er des Vaters Kummer, zu dessen Geschäft Franz nicht zu bewegen war; doch er bekam bald einen wunderschönen Contr'alt und wurde ins Jesuitenseminarium in Prag aufgenommen, dann auch beim Chor der Kreuzherren angestellt. Als er aber auch die Altstimme verlor und dadurch in bedrängte Umstände gerieth, schloss er sich einer umherziehenden Musikbande an und cultivirte das Violinspiel, wobei ihm ein blinder Jude Namens Löbel erster Lehrer und erstes Vorbild war. Nach Verlauf einiger Zeit wurde B. des Wanderlebens (auf demselben hatte er ein Mädchen kennen gelernt, das später sein Weib wurde) müde, und Löbel selbst bewirkte es, dass B. bei dem Prager Violinisten Koníček Unterricht erhielt. Nun bereitete er sich zu einer Reise nach Wien vor, wo er beim Grafen Uhlfeld Anstellung fand und den berühmten Violinvirtuosen Franciscello zu hören Gelegenheit hatte. Nach zwei Jahren ging er mit drei anderen Musikern nach Warschau und wurde dort vom Starosten Szaniawski zum Kapellmeister seiner Kapelle ernannt. Nach dritthalb Jahren trat er in die königl. polnische Kapelle, bis er im J. 1732 einen Ruf nach Ruppin zum Kronprinzen, nachmaligen König Friedrich dem Grossen von Preussen erhielt. Dort nahm er noch bei Graun im Violinspiel und Vortrag, bei Quantz in der Composition Unterricht, erhielt nach Graun's Tode dessen Conzertmeisterstelle im J. 1771 und accompagnirte den König oft bei seinen Uebungen auf der Flöte. B. starb an gänzlicher Entkräftung am 7. März 1786 in Potsdam. Von seinen zahlreichen Compositionen, zum Theil Conzerte, Sinfonien u. s. w., sind nur zwölf Soli in Paris gestochen und ein Flötensolo in Berlin erschienen. Nach seinem Tode erschienen in Leipzig »*Etudes de Violon. Oeuv. posth.*« und »*Exercices progress. pour le Violon Livr. III*«. Dr. Burney sagt von B. (3. Bd. seiner »Reisen«): »Seine Spielart war weder die des Tartini, Somis, Veracini, noch sonst eines bekannten Hauptes einer musikalischen Schule; es war seine eigene, die er nach dem Muster bildete, das ihm ausgezeichnete Sänger gaben«. Und F. Hiller schreibt über ihn: »Sein Ton auf der Violine war einer der schönsten, reinsten und angenehmsten. Er besass alle erfreuliche Stärke in der Geschwindigkeit, Höhe und allen nur möglichen Schwierigkeiten des Instrumentes und wusste zu rechter Zeit Gebrauch davon zu machen. Aber das edle Singbare war das, wozu ihn seine Neigung mit dem besten Erfolge zog«. Von seinen vier Töchtern hatte B. zwei selbst im Gesange unterrichtet und zu Sängerinnen ausgebildet. Juliane (geb. 1752) heirathete den Kapellmeister J. Reichardt, die zweite den Kapellmeister Wolff. Auch seine beiden Söhne Friedrich Wilhelm Heinrich (geb. 1745) und Karl Hermann (geb. 1748) waren ausgezeichnete Violinisten. Als Familienvater war B. vortrefflich, und ausserdem freigebig gegen die armen Eltern und Geschwister, die er sämmtlich nach Berlin hatte kommen lassen. Im hohen Alter gedachte er noch dankbar des blinden Juden Löbel, der sein Vorbild gewesen und den er als den Begründer seines Lebensglückes ansah. Die Episode mit dem Juden Löbel benutzte die böhmische Schriftstellerin Antonia Melis-Körschner zu einer Künstlernovelle, die übersetzt im Berliner »Hausfreund« unter dem Titel: »Judith-Marie« im J. 1867 erschien. M–s.

Benda, Johann, der zweite Sohn Hans Georgs und Bruder des Vorigen, war königl. Kammermusiker und Violinist der Opernkapelle zu Berlin. Geboren zu Altbenátek 1713, hielt er sich um 1733 in Dresden auf, von wo ihn sein Bruder Franz 1734 nach Rheinsberg nahm, ihn unterrichtete und 1740 in die königl. Kapelle brachte. B. starb zu Berlin im J. 1752. An Compositionen hat er drei Violinconzerte im Manuscript hinterlassen.

Benda, Georg, der dritte Sohn Hans Georgs, als Componist der berühmteste der ganzen Familie. Er war 1721 in Jungbunzlau geboren und kam 1740 mit nach Berlin, zu der Zeit, als Franz B. es beim Könige Friedrich II. veranlasste, dass die ganze Familie B. sich in Berlin wieder vereinigte. Das musikalische Talent Georgs entwickelte sich schnell, und er brachte es auf der Violine bald so weit, dass er 1742 als zweiter Violinist in die königl. Kapelle treten konnte. Zugleich eignete er sich Fertigkeit auf Klavier und Oboe an und übte sich fleissig in der Composition, indem er die Werke Graun's und Hasse's fleissig hörte, las und als Vorbilder benutzte. Im J. 1748 wurde er als Kapellmeister nach Gotha berufen, wo ihn der kunstliebende Herzog Friedrich III. zur Composition vieler Kirchenmusiken veranlasste und ihn endlich zu seiner höheren Ausbildung nach Italien reisen liess. Nach seiner Rückkehr nach Gotha schrieb er mehrere Opern (»*Ciro riconnosciuto*«, »*Il buon marito*« u. s. w.) und bewies darin, dass er die italienische Anmuth und Weichheit des Styls mit Vortheil an Ort und Stelle studirt hatte. Im J. 1772 kam die Seyler'sche Schauspielergesellschaft mit ihrem Musikdirector Schweitzer nach Gotha, und durch diese, namentlich durch deren berühmtes Mitglied, die vielbewunderte Schauspielerin Brandes, erhielt B. einen ganz neuen und originellen künstlerischen Impuls. Er kam nämlich auf den Gedanken, dem ausgezeichneten Talente genannter Künstlerin mit begleitender Musik zur Seite zu treten und schrieb sein Melodrama »Ariadne auf Naxos« (1774), das seinen Namen in ganz Deutschland bis weit in das Ausland hinein rühmlich bekannt machte. Ob ihm Rousseau's »Pygmalion«, ein Versuch ähnlicher Art, damals schon bekannt gewesen war, erscheint zweifelhaft; fest aber steht, dass in musikalischer Beziehung, in der Wahrheit der Affect-Schilderungen u. s. w. B.'s Werk das französische Melodrama hoch überragt. Der »Ariadne« folgte mit gleichem ungeheuren Erfolge »Medea«, Text von Gotter, und dieser »Almansor und Nadine«, bei dem sich auch Arien und Chöre eingewebt finden. Nachdem B. 28 volle Jahre seinem Kapellmeisteramte rühmlich vorgestanden, glaubte er sich gegen Schweitzer zurückgesetzt und nahm 1778 seinen Abschied ohne Pension. Er ging hierauf nach Hamburg, wo er an das Schröder'sche Theater als Musikdirector gezogen wurde, dann nach Wien, wo er mit Beifall Conzerte gab. Nach mehrmaligem Ortswechsel des unsteten Lebens müde, kehrte er missmuthig nach Gotha zurück und erhielt endlich eine Pension von 400 Thalern. Damit zog er nach Georgenthal bei Gotha und beschäftigte sich zurückgezogen mit Composition. Noch einmal raffte er sich in Unternehmungslust auf, reiste nach Paris und führte daselbst 1781 seine Oper »Romeo und Julie« auf, eben so 1782 dies Werk und seine »Ariadne« auf dem königl. Nationaltheater zu Berlin. Sein späterer Aufenthalt theilt sich zwischen Georgenthal, Ohrdruff und Ronneburg, bis es ihm 1792 auch dort nicht mehr einsam genug erschien und er nach dem altenburg'schen Städtchen Köstritz zog. Hier, nur philosophischen Betrachtungen lebend und von der Welt und Musik ganz abgeschieden, starb er am 6. Novbr. 1795. Seine Compositionen sind sehr zahlreich. Man zählt ausser vielen Sinfonien und Sonaten von nicht geringem Werthe: 50 Nummern grösserer und kleinerer Kirchenwerke, 14 Opern und Melodramen und 5 weltliche Cantaten, deren Titel sämmtlich in C. v. Ledebur's Tonkünstler-Lexikon Berlins zusammengestellt sind. Der Hauptzug der B.'schen Werke war Anmuth und Grazie; grösserer Tiefe aber entbehrten sie. Nach neuesten Forschungen soll übrigens B. kein Sohn, sondern ein Neffe Hans Georgs sein.

Benda, Joseph, der jüngste der Söhne Hans Georgs, war am 7. März 1724 (nach Anderen 1725) in Altbenátek geboren. Mit der übrigen Familie kam er 1740 nach Berlin, erhielt den Unterricht seines Bruders Franz und trat 1742 als Kammermusiker in die königl. Kapelle. Er vertrat später seinen Bruder und Lehrer als Conzertmeister und erhielt 1786, wo derselbe starb, die Stelle definitiv. Bei dem Antritt der Regierung König Friedrich Wilhelm's III. 1797 wurde er mit 800 Thlrn. Pension in den Ruhestand versetzt und starb hochbetagt am 22. Febr. 1804. Von Compositionen seiner Arbeit ist niemals Etwas bekannt geworden, woraus zu schliessen ist, dass er sich mit Composition gar nicht befasst habe.

Benda, Anna Franzisca, die einzige Tochter Hans Georgs und Schwester

der Vorigen, geboren 1726, wurde 1740 mit der übrigen Familie von ihrem Bruder Franz nach Berlin gezogen und im Gesang unterrichtet. Bald galt sie als eine der besten und fertigsten deutschen Sängerinnen damaliger Zeit. Im J. 1748 begleitete sie ihren Bruder Georg nach Gotha und verheirathete sich daselbst mit dem Kammermusiker Hattasch. Sie starb im J. 1780.

Benda, Friedrich Wilhelm Heinrich, gewöhnlich nur Friedrich genannt, der älteste Sohn Franz', wurde am 15. Juli 1745 zu Potsdam geboren. Von seinem Vater unterrichtet, schwang er sich zu einem sehr tüchtigen Klavier- und Orgelspieler empor; in der Theorie der Tonsetzkunst bildete er sich bei Kirnberger aus. Als Kammermusiker trat er 1765 in die königl. Kapelle, welcher er bis zum J. 1810 angehörte, wo er pensionirt wurde. Er starb zu Potsdam am 19. Juni 1814 am Nervenschlage. Von seinen Compositionen fanden ausser Sonaten, Conzerten, Trios für verschiedene Instrumente auch seine Vocalwerke viel Verbreitung, z. B. die Cantaten »Pygmalion« (1783) und »Die Grazien« (um 1788), die Oratorien »Die Jünger am Grabe des Auferstandenen« (1792) und »Das Lob des Höchsten« (1806) und endlich die Opern »Orpheus« (1785), »Alceste« (1786) und »Die Blumenmädchen« (1806). — Sein jüngster Bruder Karl Hermann Heinrich B., gewöhnlich Karl genannt, königl. Conzertmeister der Opernkapelle, wurde am 2. Mai 1748 zu Potsdam geboren und bildete sich gleichfalls bei seinem Vater aus, dem er später im unvergleichlichen Vortrag des Adagio auf der Violine am nächsten kam. Kaum achtzehn Jahr alt fand er bereits Aufnahme in der königl. Kapelle, wurde später Ballet-Correpetitor und 1802 Conzertmeister. Als die Kapelle der grossen Oper mit der des Nationaltheaters vereinigt wurde, liess er sich pensioniren und starb hochbetagt, als der letzte musikalische Sprössling der berühmten Familie, am 15. März 1836 zu Berlin. B. war übrigens auch als Klavierlehrer sehr geschätzt; unter seinen zahlreichen Schülern befinden sich König Friedrich Wilhelm III. und Karl Friedrich Rungenhagen. Von seinen Compositionen sind bekannt geworden: »*Sonata per il Violino solo e Basso*« und »Sechs Adagios für Pianoforte, mit Bemerkungen über Spiel und Vortrag des Adagio«. Genannte »Bemerkungen« finden sich auch im Jahrg. 1819 der Leipz. »Allg. musik. Ztg.« abgedruckt.

Benda, Friedrich Ludwig, ältester Sohn Georg B.'s, wurde 1746 zu Gotha geboren und nahm sich als Künstler seinen berühmten Vater zum Vorbild, war 1778 Musikdirector am Seyler'schen, 1782 am Hamburger Theater, wo er die damals berühmte Sängerin Felicita Agnesia Rietz, geboren 1756 zu Würzburg, kennen lernte und heirathete. Er gab darauf seine Anstellung auf und liess sich mit seiner Gattin in Berlin und Wien hören. Als Kammervirtuose auf der Violine und Hofcomponist trat er sodann in die herzogl. mecklenburg'sche Kapelle, doch wurde ihm diese Stelle durch ehelichen Zwist verleidet, der endlich zu einer Scheidung führte, worauf seine bisherige Frau den Kammerflötisten Friedr. Heyne (s. d.) heirathete. B. selbst ging als Director der Conzerte nach Königsberg, wo er den 27. März 1793 starb. Als Componist hat er sich durch Violinconzerte und Opern, z. B. »Der Barbier von Sevilla«, »Die Verlobung« u. s. w., rühmlich bekannt gemacht. — Zwei seiner Brüder hatten als Opernsänger die Theaterlaufbahn eingeschlagen, nämlich: Christian Hermann B., geboren zu Gotha 1763, welcher in seiner Vaterstadt schon 1777 als Lucas im »Dorfjahrmarkt«, einer Oper seines Vaters, debütirte und 1786 als Tenorist des königl. Nationaltheaters zu Berlin angestellt wurde. Er sang daselbst auch bei der ersten Aufführung des »Don Juan« von Mozart 1790 den Don Ottavio. Im J. 1791 verliess er diese Bühne, debütirte am 13. Octbr. 1791 als »Belmonte« in Weimar und wurde daselbst engagirt. In dieser Stellung war er noch 1797; spätere Nachrichten über ihn fehlen jedoch. — Der andere Bruder, Karl Ernst B., geboren 1766 zu Gotha, war gleichfalls königl. Sänger und Schauspieler am Berliner Nationaltheater und starb am 27. Januar 1824 zu Berlin.

Benda, Ernst Friedrich Johann, geboren 1747 zu Berlin, ist der älteste Sohn Joseph B.'s. Auf Violine und Klavier sorgfältig unterrichtet, trat er um 1766 als Kammermusicus in die königl. Kapelle und leitete seit 1770 in Verbindung mit Karl Ludw. Bachmann die sehr beliebt gewordenen sogenannten »Liebhaber-Conzerte«

in Berlin, deren Mitstifter er war. Er starb schon im Februar 1785 zu Berlin. Von seinen Compositionen kennt man nur ein Menuett mit Variationen für Klavier (Leipzig, Breitkopf und Härtel). — Sein jüngerer Bruder Karl Franz B., geboren um 1751 zu Berlin, war gleichfalls königl. Kammermusicus und starb am 1. Decbr. 1816 ebendaselbst.

Benda, Felix, ein nicht zu der grossen Familie der Vorhergenannten gehöriger Tonkünstler, ist um 1700 zu Skalsko in Böhmen geboren, war Organist bei den Serviten an der St. Michaelskirche in Prag und starb daselbst 1768 bei den barmherzigen Brüdern. Er war ein sehr tüchtiger Orgelspieler und gründlicher Contrapunktist und hinterliess ungedruckte Oratorien, Messen, Litaneien u. v. A., deren Werth sehr hoch gestellt wird.

Bendel, Franz, Pianovirtuos und Componist, geboren den 3. März 1833 in Böhmen, machte seine Klavierstudien in der renommirten Musikbildungsanstalt des Joseph Proksch in Prag und bildete sich zu einem der bedeutendsten der Pianovirtuosen der Neuzeit, was er auf seinen Kunstreisen in Deutschland glänzend bewies. Fr. Liszt vollendete seine Ausbildung. B. ist zugleich ein fruchtbarer Componist für sein Instrument. Ausser einer Messe componirte er eine Menge Pianofortestücke im Salonstyl, deren letzte die Opuszahl 117 und 118 tragen. Es sind Etüden, Charakterstücke, Idyllen und Fantasien. Die beliebtesten sind die Fantasien über böhmische Nationallieder Op. 8, 45, 47, so wie die Fantasie über Motive aus der Oper »Faust und Margaretha« und der »Afrikanerin«. Gegenwärtig wirkt er als Musiklehrer in Berlin. B. ist seit 1863 Ritter des dänischen Danebrogordens. M-s.

Bendeler, Johann Philipp, geboren um 1660 zu Riethnordhausen, einem Dorfe bei Erfurt, und gestorben als Cantor und Schulcollege 1708 zu Quedlinburg an einem Schlagflusse, der ihn gerade während des sonntäglichen Gottesdienstes traf, galt für einen sehr tüchtigen Orgel- und Klavierspieler. Als guter und fleissiger musikalischer Schriftsteller behauptete er auch für die Nachwelt seinen Ruf. Er verfasste u. A. ein »*Aerarium melopoëticum*«, welches hauptsächlich die Intervalle behandelt, ein »*Collegium musicum de compositione*« und eine »*Organopoeia*«, ein wichtiges Werk über Wesen, Bauart und Behandlung der Orgel, so wie über die Factur von Klavierinstrumenten.

Bendeler, Salomo, der Sohn des Vorigen, geboren 1683 zu Quedlinburg und gestorben 1724 zu Braunschweig, war ein bewunderter und angestaunter Sänger, von dessen Kunst und Erlebnissen die seltsamsten Erzählungen im Schwange waren. Als Knabe besass er eine ungemein schöne Altstimme, welche sich nach der Mutation zu dem herrlichsten, umfangreichsten und sonorsten Bass entwickelte. Er besuchte Italien, wo ihn der Neid der Sänger sogar mit Anschlägen auf sein Leben bedrohte, ferner Frankreich und England und wurde überall als eine aussergewöhnliche Kunsterscheinung gefeiert. So soll er mit seiner mächtigen Stimme das Contra-*B* erreicht und dieses einmal in Mailand um die Wette mit vier Posaunen vier Tacte hindurch mit durchdringender Stärke ausgehalten haben, ferner in London mit seinem tiefen *Es* das Fortissimo-Tutto eines 50 Mann starken Orchesters übertönt und in der St. Paulskirche die grosse, vollständig registrirte Orgel überschrien haben. Von seinen Kunstreisen nach Deutschland zurückgekehrt, erhielt er 1717 einen Ruf als herzogl. Kammersänger nach Braunschweig, wo er bis zu seinem Ende dem Gesange nicht minder als den Freuden der Jagd oblag.

Bender, Gebrüder, s. Baender.

Bender, Jacob, geboren 1798 zu Bechtheim bei Worms, begann schon in seinem fünften Jahre bei dem Organisten Möser in Bechtheim Klavier zu spielen und wurde später von seinem Vater weiter unterrichtet. Um sich in der Theorie weiter auszubilden, ging er nach Worms. Dort warf er sich zugleich mit Eifer auf das Clarinettenspiel und wurde in Folge dessen 1819 Musikmeister des 31. Infanterieregiments des Königs der Niederlande. Diese Stellung gab er 1829 auf, um Musikdirector zu St. Nicolas in Belgien zu werden, wo er auch einen philharmonischen Verein gründete. Im J. 1833 wurde er zum Director der Gesellschaft »Harmonie« in Antwerpen ernannt und starb als solcher am 9. Aug. 1844. Er schrieb zahlreiche Clarinetten-

stücke und Conzerte für verschiedene Instrumente, dann auch Fantasien und Potpourris für Harmoniemusik; Vieles davon ist bei Schott in Mainz erschienen.

Bender, Valentin, Bruder des Vorigen, geboren 1800 zu Bechtheim, wurde von seinem Bruder auf der Clarinette mit ausserordentlichem Erfolge unterrichtet. Mehrere mit seinem brüderlichen Lehrer unternommene Kunstreisen machten auch ihn als Clarinettisten aufs Vortheilhafteste bekannt, und er trat als solcher 1819 in dasselbe niederländische Regiment, dem Jacob B. als Musikmeister vorgesetzt war. Bereits 1820 wurde er selbst Kapellmeister des 51. Linienregiments, machte 1823 den Feldzug nach Spanien mit und trat sodann in das 59. Regiment. Hier traf ihn der Ruf des Vicekönigs von Aegypten, in Paris ein Musikcorps zu organisiren und mit demselben als Dirigent nach Cairo zu kommen. Die Sache zerschlug sich jedoch und B. wandte sich, eine Stellung suchend, nach Antwerpen, wo er 1826 Director der Gesellschaft »Harmonie« wurde, ein Posten, den er 1833 zu Gunsten seines Bruders Jacob aufgab. Er selbst wurde 1836 Kapellmeister des 1. belgischen Infanterieregiments in Brüssel und musste zwei Jahre später die berühmt gewordene Regimentsmusik der Guiden organisiren, deren Kapellmeister er wurde und unter dem Titel eines Directors der Militairmusik des königl. Hauses noch gegenwärtig ist. B. ist einer der besten Clarinettenvirtuosen der Gegenwart. Er hat für sein Instrument, so wie für Harmoniemusik Mancherlei componirt, wovon auch Einiges im Druck erschienen ist. Seine Gattin war eine treffliche Sängerin.

Bendinelli, Agostino, italienischer Contrapunktist und Canonicus im Lateran, ist um 1550 in Lucca geboren und um 1610 zu Rom gestorben. Von ihm u. A. vier- und fünfstimmige *Cantiones sacrae*, denen Buononcini in seinem »*Musico prattico*« überschwängliche Lobsprüche zuertheilt.

Bendix, Julius, ein hervorragender schwedischer Componist der Gegenwart, welcher, 1818 zu Stockholm geboren, in der Composition ein Schüler Frdr. Schneiders in Dessau war. Er ist auch ein tüchtiger Pianist und lebt gegenwärtig in seiner Vaterstadt. Eine Oper von ihm »Die Fee am Rhein« hatte bei ihren Aufführungen in Stockholm Erfolg.

Bendl, Karl, böhmischer Operncomponist, geboren den 16. April 1838 in Prag, ist der Sohn eines Gastwirths und Bürgers. In den Anfangsgründen der Musik unterrichtete ihn sein Grossvater. Er machte rasche Fortschritte und spielte recht geläufig am Piano. Im J. 1855 trat er in die Prager Organistenschule, wo er bis zum J. 1858 verblieb und unter dem Prof. Fr. Blažek und Director K. Pitsch solche Erfolge an den Tag legte, dass er mit der ersten Prämie ausgezeichnet wurde. Schon als Schüler der Orgelschule componirte er Präludien und Orgelfugen. Bei einem Preisausschreiben für die beste Composition eines Liedes erhielt er im Januar 1861 unter 20 Concurrenten den ersten Preis für das Lied: »*Poletuje holubice*« (»Das Täubchen flattert«). Im J. 1864 wurde er als zweiter Kapellmeister an das Operntheater in Brüssel engagirt. Als aber dieses Unternehmen fallirte, nahm er eine Chormeisterstelle bei der deutschen Oper in Amsterdam und, im J. 1863 nach Prag zurückgekehrt, die Directorstelle des rühmlichst bekannten Männergesangvereins »*Hlahol*« an, wo er auch bis jetzt äusserst fördernd wirkt. Autodidakt in der Instrumentation und musikalischen Formenlehre, versuchte er sich auch in der Operncomposition. Er schrieb im J. 1866 die böhmische romantische Oper »*Lejla*« (Text nach Bulwer von Elise Krásnohorská), die am 4. Januar 1868 auf dem böhmischen Nationaltheater mit dem günstigsten Erfolg aufgeführt wurde. Ausserdem componirte B. zwei Messen für Männerstimmen, eine Messe für gemischten Chor mit Orchesterbegleitung, eine Ouvertüre, gegen 200 böhmische Lieder und Chöre, die in ganz Böhmen und Mähren vielen Anklang finden, und vollendete im J. 1869 eine gelungene Musik zu der Züngel'schen preisgekrönten Posse, so wie seine zweite Oper »*Břetislav*«. Seine Compositionen zeichnen sich durch Melodienreichthum, durch eine geschickte, aber stets natürliche Stimmenführung, treffende Charakteristik und gründliche Durchführung aus. M-s.

Bendleb, Karl, geboren im J. 1800 zu Sondershausen, zeigte sein musikalisches Talent zuerst auf der Clarinette, auf der er es bis zu bedeutender Fertigkeit brachte,

sodass er 1828 die Stelle eines ersten Clarinettisten in der fürstl. Hofkapelle erhielt. Im J. 1835 jedoch musste er in Folge eines Blutsturzes der ausübenden Thätigkeit ganz entsagen. Von dieser Zeit an widmete er sich mit dem grössten Eifer der Composition, die er autodidaktisch studirte, schrieb eine Reihe von Ouvertüren, Potpourris und anderen Stücken für Harmoniemusik und erhielt in Folge dieser Thätigkeit den Titel eines Musikdirectors.

Benedict, Julius, ein hervorragender Pianist und Tonsetzer der Gegenwart, wurde am 24. Decbr. 1804 in Stuttgart geboren. Sein Vater, ein reicher jüdischer Bankier, liess ihm die sorgfältigste wissenschaftliche Ausbildung geben, und als der Sohn Talent für das Klavierspiel offenbarte, wurde der Conzertmeister Abeille sein Lehrer, der ihn in überraschender Kürze ziemlich weit brachte. Obwohl B. als Klavierspieler bereits in seinem zwölften Jahre Aufsehen erregte und auch von elterlicher Seite der Kunst zugesprochen wurde, musste er doch erst das Gymnasium seiner Vaterstadt durchlaufen, ehe man zu seiner wirklich tonkünstlerischen Ausbildung schritt. So kam es, dass er erst 1819 ein Jahr über bei Hummel in Weimar die höhere Technik des Klavierspiels und seit 1820 bei C. M. von Weber in Dresden Composition studiren durfte. Das Glück, sich des Letzteren Schüler nennen zu dürfen, ist sonst fast Niemandem zu Theil geworden, und Weber selbst gewann den hochstrebenden Jüngling so lieb, dass er ihn zum Reisegefährten auf seinen Ausflügen nach Berlin und Wien machte. In letzterer Stadt, wo B. u. A. die Bekanntschaft des Theaterunternehmers Barbaja machte, wurde er auf Weber's gewichtige Empfehlung hin 1823 als Kapellmeister an der deutschen Oper des Kärnthnerthor-Theaters angestellt, welche bedeutende Stellung er bis 1825 verwaltete. In letzterem Jahre reiste er mit Barbaja durch Deutschland und Italien, um schliesslich die musikalische Direction am grossen Theater San Carlo in Neapel, Barbaja's eigentlicher Domaine, zu übernehmen. Dort schrieb er auch zwei Opern »*Ernesto e Giavinta*« und »Die Portugiesen in Goa«, welche letztere 1831, als B. seine Heimath besuchte, auch in Stuttgart zur Aufführung kam. Beide Partituren, obwohl Nachbildungen Rossini'scher Schreibweise, bekunden doch schon unleugbar den Beruf zum dramatischen Componisten, der B. mit Unrecht später manchmal abgesprochen wurde. Nach einigen Jahren weiteren Aufenthaltes in Italien wandte sich B. nach Paris und 1838 London, die englische Weltstadt wurde auch mit wenigen Unterbrechungen durch Kunst- und Besuchsreisen sein bleibender Wohnsitz, und er hat sich daselbst zuerst als Klavierspieler sehr vortheilhaft eingeführt. Man fand in seinem höchst fertigen und glänzenden Spiele die Vorzüge seiner Lehrer vereint wieder, einestheils Weber's Fülle und Feuer, anderentheils Hummel's leichte Ruhe und Deutlichkeit bei einem ungezierten Anschlage und gefühlter Tongebung. In England wandte sich B. wieder der dramatischen Composition zu und liess in den dort entstandenen Werken C. M. von Weber's Vorbild frei und von keinen Rücksichten gehemmt auf sich einwirken. Er, der in der Werkstätte des »Freischütz« und der »Euryanthe« mitgesessen, der die ersten Aufführungen dieser Opern mit erlebt, durfte sich allerdings für berechtigt halten, diesen Ereignissen die Gestalt einer künstlerischen Tradition zu geben, untermischt von den auf grossen Reisen gewonnenen eigenen Anschauungen und Erfahrungen. So entstand eine ganze Reihe englischer und deutscher Opern, welche als Vorzüge reiche und fliessende, meist edle Melodik, leichte, oft angenehm überraschende Modulation und eine umsichtige und gewandte Instrumentation aufweisen, in der dramatischen Construction im Ganzen aber mehr oder weniger verfehlt sind, woher es einzig und allein erklärlich, dass nicht eine seiner talentvollen Partituren wirkliche Repertoiroper geworden ist. Nachdem er mit den Opern »Der Zigeunerin Warnung« und »Der Alte vom Berge«, gegeben in Stuttgart und Hamburg, in Deutschland nicht durchzudringen vermocht, schrieb er für die nationale Opernbühne in London »Die Bräute von Venedig«, »Die Lilie von Killarney« und »Die Rose von Erin«, von denen die letztere, ein gar liebliches Tonwerk, allerdings auch auf dem Continent fast allenthalben gegeben wurde (1862 auch in Berlin), sich aber gleichwohl nirgends hielt. Aehnlich ist der Erfolg seiner zahlreichen Klaviercompositionen, bestehend in Conzerten, Sonaten, Variationen, Fantasien, Rondos und Salonstücken, gewesen, die zwar brillant und formgerecht, aber ohne

nachhaltige Tiefe geschrieben sind. Einen grösseren Ausflug von London aus hatte B. in den Jahren 1850 und 1851 unternommen, wo er der Begleiter der berühmten Sängerin Jenny Lind auf ihren Kunstreisen in Amerika gewesen war und als Klavierspieler glänzende Anerkennung erhalten hatte. Als solcher, so wie als Conzert- und Orchesterdirigent ist er übrigens auch in England hoch angesehen und gefeiert.

Benedictinerorden. Keine der geistlichen Congregationen des Mittelalters hat sich um die ältere und neuere katholische Kirchenmusik grössere und glänzendere Verdienste erworben, als die, welche dem heiligen Benedict von Nursia 526 ihren Ursprung verdankt und welche vorzugsweise sich als ein Heerd darstellt, aus dem Künstler und Kunstgelehrte von eingreifender und gewaltiger Bedeutung erwuchsen. Die Institution der Benedictinerklöster legte von Anfang an die Pflege frommen Gesanges nahe, mag es nun vom Stifter beabsichtigt oder ausser Acht gelassen worden sein. Aus ihnen ging denn auch der Begründer des eigentlichen kirchlichen Gesanges, Papst Gregor der Grosse, 591 bis 604, hervor, eben so der Abt Johannes, der erste Archicantor an der Basilica Sanct Peter. Während um diese Zeit und noch später der Kirchengesang die ausschliessliche Zierde der bischöflichen Kirche war, ertönte er bereits bei Tag und Nacht in den Klöstern und erhielt in diesen durch das fortwährende Chorgebet eine solide Traditionsbasis. Mit ihrer Missionsthätigkeit verband sich für die Benedictinermönche die Aufgabe, den römischen, von der Kirche approbirten Gesang auszubreiten, und überall, wohin sie den katholischen Glauben trugen und sich festsetzten, entstanden geistliche Musikschulen. Zuerst in England, wohin Gregor selbst den Mönch Augustinus mit mehreren Begleitern gesendet hatte, dem der Archicantor Abt Johannes bald dahin folgte. In den britannischen Klöstern machten sich in der Folgezeit als bedeutende Musiker bemerklich: Heddius in York, Osbert, Mönch in Glasgow, Thiuredus, Mönch in Dover, der h. Cutberth, Schüler Beda's, Simon, bekannt zugleich als Historiker, Wolstan, am Kloster und an der Kathedrale zum h. Winton, Wilh. Somerset in Malmesbury u. v. A. Aus der Klosterschule zu York ist Alcuin hervorgegangen, dessen Hauptthätigkeit nach Gallien fällt. Dass aber nicht blos der Gesang, sondern auch bereits die Instrumentalmusik betrieben wurde, beweist das Gebot des Concils von Glasgow 747, das Spiel aller Saiteninstrumente in den Klöstern zu unterdrücken. — In Gallien wurde auf Befehl Karls des Grossen in den Klosterschulen Musik theoretisch und praktisch gelehrt und an die Spitze auch der ausserklösterlichen Singeanstalten und Singechöre wurden, eben ihrer überwiegenden musikalischen Bildung wegen, fast nur Benedictiner gestellt. Dort sind neben Alcuin zu nennen: Amalarius, Abt Odo von Clugny und Leo IX., zuerst Mönch, dann Bischof in Toul, der Gesänge componirt haben soll ebenbürtig denen Gregors des Grossen. — In Deutschland stand in jeder wissenschaftlichen und künstlerischen Beziehung einzig in seiner Art das Kloster von St. Gallen da; die römische Gesangsweise, durch Romanus, einen römischen Sänger, dort eingeführt, erglänzte bald in höchster Blüthe. Von dorther verbreiteten sich die Namen Notker Balbulus, der Dichter und Componist einer Menge von Sequenzen und Hymnen, von denen noch 1620 einige im praktischen Gebrauche waren, Ratbert, der Sänger deutscher Volkslieder, Hermanus Contractus, später im Kloster Reichenau, der Erfinder einer eigenen Notenzeichenschrift, u. A. Neben dem universaleren St. Gallen blühte die Klosterschule in Reichenau, wo auch Instrumentespiel gelehrt wurde. Kloster Fulda ist mit dem Namen Rhabanus Maurus und Hirschau mit dem des Abt Wilhelm zu grossem musikalischen Ruhme verbunden. Bedeutenden Ruf erwarben sich auch die Singschulen zu St. Emmeran in Regensburg, Halberstadt, Corvey. — Ein Benedictinermönch begründete die heutige Notation und bildete die Diaphonie aus, nämlich Hucbald, Mönch zu St. Amand in Flandern, ein anderer, Guido von Arezzo, brachte des ersteren System zu epochemachendem Ausbau und erleichterte durch seine eigenthümliche Lehrweise den gesammten sehr complicirt gewordenen Musikunterricht. Die Orgel, jenes vorzugsweise kirchliche Instrument, verdankt ihre weitere Verbreitung und Constructionsverbesserung dem B., sodass in Freising im 9. Jahrhundert die besten Orgelspieler und Orgelbauer Europas zu finden waren. Von musikalischen Schriftstellern des 10. bis 13. Jahrhunderts aus dieser Genossenschaft seien aus der

grossen Menge nur Regino von Prüm, Berno von Reichenau, Aurelian von Reome, Anselm von Parma, Usuard von Fulda, Marquard von Epternach, Remigius von Auxerre, Siegebert vom Gemblacenser Kloster, Udescalcus, Abt von St. Ulrich in Augsburg, und Adam von Fulda genannt. Sobald die geistige Bildung, etwa vom 13. Jahrhundert an, aus den Klöstern sich auch ausser den Klöstern verbreitete, fand wohl die Musik ihre Gönner und Förderer in der Welt, aber man kann auch von da an verfolgen, wie immerwährend einzelne Mönche des B. vorzugsweise an dem Fortschritt der Musik zu ihrer höheren Ausbildung und Entwickelung mitschafften. So berief als der Erste 1277 der Bischof von Regensburg Mönche vom Kloster Heilsbronn in Schwaben, um den Figuralgesang in seiner Kirche einzuführen; 1327 fing man an, ihn im Kloster St. Eremi (Einsiedeln) in der Schweiz, 1413 in St. Blasien im Schwarzwalde zu betreiben. Gegen die Verweltlichung der Musik andererseits wirkten in ihren Kreisen (denn die Pflege der weltlichen Musik war in dem B. keineswegs grundsätzlich verpönt) Abt Honorat von Ottobeuren, welcher keine Kosten scheute, um von allenthalben her, selbst aus der vaticanischen Bibliothek, contrapunktische Werke der besten Kirchencomponisten anzuschaffen, und der berühmte Fürstabt Gerbert (s. d.) zu St. Blasien im Schwarzwald. Von grossen und bedeutenden Musikern und Musikkennern aus dem B., den letzten Jahrhunderten angehörig, seien nur genannt, im 16. Jahrhundert: Maurus Chiaula (s. d.) aus dem Kloster San Martino in Palermo, Laurentius Gazius (s. d.) im Kloster Santa Justina in Padua und Engelbert im Kloster St. Mathias in Trier; im 17. Jahrhundert: Johann Caramuel von Lobkowitz (»*Novum musurgiae specimen*«, Venedig, 1645), Bacchini (s. d.), Bedos los Cellos (s. d.), Viadana (s. d.) und Jumilhac (s. d.); aus dem 18. Jahrhundert: P. Meinrad Spiess von Yrsee (s. d.), P. Oliverus Legipontius von Köln (s. d.), P. Anton Zieggeler (s. d.) in Zwiefalten, Cajetan Colberer (s. d.) in Andechs, Königsberger in Prüfening u. v. A. Um die Musikgeschichte erwarben sich Calmet, Mabillon, Petz zu Mölk in Oesterreich, ferner Jos. Caffiana im Kloster St. Germain in Paris (»*Essai d'une histoire de la musique*«, Paris, 1777) und besonders die Mauriner Congregation, die man geradezu eine Mönchsakademie theologisch-historischer Wissenschaft nennen kann und die in ihrer »*Art de vérifier les dates*« und in ihrer »*Histoire littéraire de la France*« die interessantesten Notizen über die Musikgeschichte des Mittelalters lieferte, ganz bedeutende Verdienste. Auch in der neuesten Zeit zeichneten sich die Benedictiner P. Anselm Schubiger (s. d.) in Einsiedeln, so wie P. Benedict Sauter (s. d.) in Beuren bei Donaueschingen in sehr hervorragender Weise aus; der erste als Componist, so wie als Musikforscher, der letztere als Musikschriftsteller (»Choral und Liturgie«, Schaffhausen, 1865). Eine eingehende Musikgeschichte des B. fehlt noch und bleibt dem forschenden Verdienste vorbehalten; schätzbares Specialmaterial dazu lieferte der verdienstvolle P. Anselm Schubiger in seinem trefflichen Werke »Die Sängerschule in St. Gallen« (Einsiedeln, 1858).

Benedictus (lat.), d. h. »Gesegnet sei, der da kommt«, der fünfte Satz der musikalischen Messe, ein Theil des *Sanctus* (s. d., so wie *Missa*). Das B. wird sehr häufig von den Componisten als Solo-Satz behandelt.

Benedictus, gebürtig aus Appenzell, daher mit dem Beinamen »der Appenzeller«, war von 1539 bis 1555 Chordirector in der Kapelle Maria's von Ungarn, Statthalterin der Niederlande und Schwester Karls V. Er war ein grosser Contrapunktist und als Kirchencomponist sehr angesehen. Compositionen von ihm befinden sich in verschiedenen Sammelwerken des 16. Jahrhunderts. Er wird mitunter irrthümlich mit Benedictus Ducis (s. Ducis) verwechselt. — Ein anderer B., mit dem Beinamen *a S. Josepho*, welcher eigentlich Buns hiess, war zu Nimwegen 1642 geboren, trat in den Carmeliterorden und wurde Organist, später Subprior seines Ordens im brabantischen Kloster Boxmeer, wo er auch 1716 starb. Er hat viele Kirchen- und Instrumentalstücke veröffentlicht, die ihrerzeit sehr geschätzt waren. — Hierher gehört auch noch der heilige B., nicht zu verwechseln mit dem heiligen Benedict von Nursia 526. Derselbe war um die Mitte des 8. Jahrhunderts Abt des Benedictinerklosters zu Anian in Languedoc und gilt als der Erste, welcher bei den Kirchen-

musiken die alternirenden Chöre einführte. Gestorben ist er am 11. Febr. 821 in der Abtei St. Cornelii bei Aachen.

Benelli, Antonio Peregrino, geboren den 5. Septbr. 1771 zu Forli in der Romagna, eine sowohl als Tenorsänger und Gesanglehrer, wie als Componist und musikalischer Schriftsteller hervorragende Kunstgrösse. Er kam 1790 als erster Tenor an das Theater San Carlo in Neapel, ging aber 1798, der Kriegsunruhen in seinem Vaterlande wegen, nach London und 1801 nach Dresden, wo man ihn so hoch schätzte und zu fesseln wusste, dass er bis 1822 an der dortigen Hofbühne verblieb. Hierauf liess er sich pensioniren und wurde als Professor auf Spontini's Empfehlung hin an die königl. Oper nach Berlin gezogen, um die Leitung der königl. Theater-Gesangschule zu übernehmen. Hier schrieb er »Kritische Briefe über die Tonkunst« (Leipzig, 1829), in denen er sich aus bisher noch unaufgeklärten Gründen heftig tadelnd über die Opern seines seitherigen Freundes und Gönners Spontini aussprach. Das Ende der Reibungen, die in Folge dessen sich entwickelten, war, dass B. seiner einträglichen Stelle enthoben wurde. Er verliess noch in demselben Jahre Berlin und zog nach Dresden, später, bereits kränkelnd, nach Börnichen im sächsischen Erzgebirge, wo er am 16. August 1830 starb. Von ihm sind Kirchenmusiken, zwei Cantaten, eine Gesangschule, Solfeggien, viele Gesänge und auch eine Sonate und ein Rondo für Pianoforte erschienen. Seine Aufsätze in der Berliner »Musikalischen Zeitung« von 1824 über Gesang und Gesanglehre sind noch heute sehr werthvoll.

Beneplacito (ital.), Gefallen, Belieben, Ermessen; daher *a beneplacito* als Vortragsbestimmung bei solchen Stellen, deren Ausführungsart dem Geschmack und freien Ermessen des Sängers und Spielers ganz überlassen ist, ähnlich wie bei der Vorschrift *ad libitum*, *a piacere* (s. d.) u. s. w.

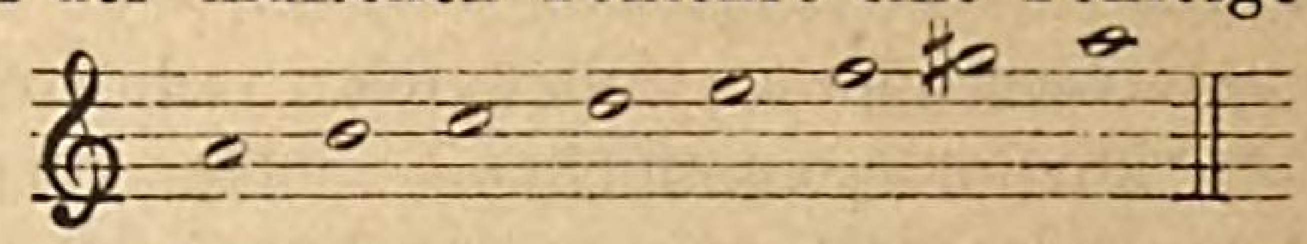
Beneš, Joseph (Benesch), Violinvirtuose, geboren den 11. Januar 1793 in Batelov (Mähren), ist der Sohn des als Violinspieler bekannten Schneidermeisters Mathias B. Der Knabe erhielt frühzeitig (im 5. Jahre) Unterricht auf der Violine, auf der er, von Talent und Fleiss unterstützt, solche Fortschritte machte, dass er, kaum acht Jahre alt, bei dem Grafen Sweerts-Spork, Besitzer der Herrschaft Batelov, Bewunderung erregte. Behufs seiner musikalischen Bildung wurde er im 12. Jahre in das Prämonstratenserstift in Iglau gebracht, wo er auch das Gymnasium besuchte und den Präparandencursus absolvirte. Im J. 1812 kam er als Schulgehilfe nach Potěh (Böhmen), wo sein Onkel Schullehrer war. Die unüberwindliche Neigung zur Musik und der immer lebhaftere Drang zur höheren Ausbildung in derselben lenkten ihn vom Lehramte ab; er verliess Potěh und ging nach Wien, um dort bei dem rühmlichst bekannten Quartettspieler Schlesinger Unterricht auf der Violine zu nehmen. Nach einem Jahre trat er zum Theaterorchester in Baden und Pressburg. Gegen Ende des Jahres 1819 unternahm er mit Sigmund von Praun, dessen Lehrer er auf der Violine war, eine Reise nach Italien und liess sich mit seinem Schüler in allen bedeutenden Städten, namentlich Triest, Venedig, Padua, Vicenza, Verona, Mantua, Cremona, Brescia, Mailand, Pavia, Piacenza, Parma, Modena, Bologna u. s. w. mit grossem Beifall hören. Anfang des Jahres 1822 kehrte er nach Wien zurück und folgte im J. 1823 einer Einladung nach Laibach, um daselbst bei der philharmonischen Gesellschaft die Stelle eines Conzertspielers, Orchesterdirectors und Professors der Streichinstrumente zu übernehmen. Zu Ende des Jahres 1828 begab er sich wieder nach Wien, wo er im J. 1832 zum Mitgliede der kaiserl. Hofkapelle ernannt wurde. Als Componist machte sich B. vortheilhaft bekannt, denn seine Violinwerke (Conzertinos, Polonaisen, Variationen) sind geschmackvoll, effeetreich und ansprechend. Sein Lehrtalent verdient hohe Achtung. Seine Gattin, eine geborene Proch, zeichnete sich als geschmackvolle Pianistin aus. B. wirkt bis jetzt (1870) in Wien und sein Bruder Aloys als Musiklehrer in Batelov. M–s.

Benevento di San Raffaele, königl. Studiendirector in Berlin, geboren im J. 1770, veröffentlichte als Componist sechs Violinduette und als Schriftsteller zwei treffliche »Briefe über Musik«.

Benevento, Giuseppe, ein italienischer Tonsetzer, dessen Blüthezeit in die

Jahre 1680 bis 1727 fällt, während welcher er elf seiner Opern in Venedig zur Aufführung brachte.

Benevoli, Orazio, angeblich ein natürlicher Sohn des Herzogs Albert von Lothringen und Schüler V. Ugolini's oder gar Bern. Nanini's, jedenfalls aber einer der grössten und berühmtesten Contrapunktisten und Tonsetzer des 17. Jahrhunderts. Er war zuerst Kapellmeister an der Kirche San Luigi de'Francesi in Rom. Später trat er in die Dienste des Erzherzogs von Oesterreich in Wien, kehrte aber 1646 nach Italien zurück, wo er am 23. Februar Kapellmeister an der Kirche Santa Maria Maggiore in Rom und noch im December desselben Jahres an San Peter wurde, welches wichtige Amt er bis zu seinem Tode, den 17. Juni 1672, inne hatte. Er ist ein Meister des vielstimmigen und vielchörigen Satzes, den er bis zu einem Grade hegte und pflegte, wo man das Kunstwerk Kunststück nennt. Nach Baini giebt es von ihm Messen, Psalmen, Offertorien und Motetten von 12 bis 24 und 30 Stimmen; ja sogar eine zwölfchörige Messe zu 48 Stimmen ist noch von ihm vorhanden, eben so wie eine solche für 12 obligate Soprane existiren soll. Jedenfalls steht B. zugleich mit Carissimi an der Spitze der Kirchentonsetzer der letzten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Bengalische Tonart nennt man in der indischen Tonlehre eine Tonfolge, welche annähernd unserer durch die Noten  dargestellten entspricht. †

Bengraf, Johann, einer der rühmlich bekannten Klaviercomponisten und Musiklehrer in Pesth, der zu Ausgange des 18. Jahrhunderts lebte, zu Anfange des 19. aber gestorben ist.

Benincasa, Giacomo, berühmter Sänger der päpstlichen Kapelle in Rom und seit 1607 Director derselben. Er starb im J. 1613 und hinterliess eine beträchtliche Anzahl fünf-, sechs-, acht- und zwölfstimmiger Motetten.

Benincasa, Giovacchino, geboren 1783 zu Perugia, war anfangs Handwerker, und wurde von Morlacchi, welcher seine selten schöne Bassstimme entdeckte, im Gesange aus- und zum Opernsänger herangebildet. Nach überaus glücklichen Debüts 1808 auf mehreren kleinen Bühnen der Romagna wurde B. in Rom engagirt. Als Morlacchi einem Rufe an die Italienische Oper nach Dresden 1810 gefolgt war, erwirkte er es, dass B. dort ebenfalls Anstellung fand. Seit 1811 ist derselbe denn auch in nicht weniger als 75, meist Buffopartien daselbst aufgetreten und war während voller 20 Jahre der erklärte Liebling der Dresdener Kunstfreunde. Er starb am 6. Januar 1835 in Dresden.

Benincori, Angelo Maria, geboren den 28. März 1779 zu Brescia, war im Violinspiel ein Schüler Rolla's, in der Composition der Ghiretti's in Parma und machte bereits als Jüngling auf Kunstreisen durch sein fertiges Violinspiel und durch sein Compositionstalent Aufsehen. Im J. 1803 liess er sich in Paris nieder, wo er am 30. Decbr. 1821 starb. Er war ein thätiger Tonsetzer, und seine Streichquartette, nach Haydn'schem Vorbilde gearbeitet, sind nicht unbedeutend. Er hat auch Opern zur Aufführung gebracht, ohne jedoch damit Erfolge zu erringen. Zahlreiche Kirchenwerke von ihm, als Messen, Litaneien, Hymnen u. s. w., sind nicht im Druck erschienen.

Ben marcato (ital.), Vortragsbezeichnung in der Bedeutung: gut hervorgehoben, scharf markirt.

Bennati, Francesco, geboren zu Mantua im J. 1798, studirte die Heilkunde und wurde Doctor der Medicin. Seit 1827 lebte er in Paris und veröffentlichte dort mehrere physiologische Schriften über die menschliche Stimme. Er starb am 10. März 1834 zu Paris.

Bennet, John, ein englischer Tonsetzer, der um 1600 als Verfasser sehr melodischer Madrigale und Lieder berühmt war. — Ausser ihm blühten im Laufe der Zeit noch mehrere andere Tonkünstler dieses Namens in England, so: Thomas B. Organist in Chichester um 1650; William B., Professor der Musik und 1793 Organist zu Plymouth, geboren 1767, welcher eine Sammlung von englischen Kirchencompositionen und eine andere von vierstimmigen Psalmen mit Orgelbegleitung her-

ausgab; Charles B., gestorben den 12. April 1804, der, obgleich von Jugend auf blind, doch ein geschickter Musiker und Organist zu Truro in Cornwall war.

Bennett, William Sterndale, unstreitig der begabteste und gediegenste der englischen Tonsetzer der Gegenwart und von seiner Nation auch als solcher bei öfteren Gelegenheiten anerkannt, namentlich bei Eröffnung der Weltausstellung zu London, am 1. Mai 1862, wo ihm die musikalische Vertretung seines Landes, neben Meyerbeer für Deutschland, Auber für Frankreich und Verdi für Italien zugetheilt war. Auch als ausgezeichneter Pianist ist B. allseitig rühmlichst bekannt und anerkannt. Er entstammt einer musikalischen Familie, indem sein Vater Organist zu Sheffield in der Grafschaft York war und als grosser Kenner und Verehrer Händel's und nebenbei auch Mozart's galt. Dort wurde B. am 13. April 1816 geboren und entwickelte unter den besten und gediegensten Einwirkungen schon früh sein musikalisches Talent. Nach dem Tode seiner Eltern erhielt er seine weitere Erziehung im Hause seines Grossvaters in Cambridge und wurde, acht Jahr alt, bei der Kapelle des *Kings-College* angestellt. Auf tüchtiger und solider Grundlage weiterbauend, wie sie seinem trefflichen Talente auf der königl. Akademie in London durch den Unterricht Crotch's, Holmes', Cyprian Potter's u. s. w. gegeben worden war, strebte er unablässig nach den höchsten und würdigsten Zielen, und er war bereits als Pianist und Klavierlehrer der Liebling des Londoner Publicums und hatte Sinfonien, Ouvertüren und Klavierconzerte mit Erfolg veröffentlicht, als ihn die Liebe zur deutschen Kunst und zu ihren Meistern bewog, 1836 und 1842 Reisen nach dem Continente zu machen. Auf einem der Niederrheinischen Musikfeste hatte er in Düsseldorf das Glück, Felix Mendelssohn kennen zu lernen, der schnell das Talent B.'s in seiner Grösse erkannte, sich sofort offen und enthusiastisch darüber äusserte und die anwesenden Künstler von der Tragweite desselben zu überzeugen suchte. Seitdem fand B. in Mendelssohn den uneigennützigsten künstlerischen Freund und Helfer, der Alles daran setzte, den englischen Tonsetzer auch in Deutschland zur Geltung und Anerkennung zu bringen, namentlich seit 1842, wo ein längeres Zusammensein in Leipzig beide Freunde innig vereinigte und zu den besten Schöpfungen begeisterte. Gelang es auch B. nicht, die höchsten Spitzen zu erklimmen, wie sie sein edles Vorbild erstieg, so blieb er doch nicht unterhalb der künstlerischen Höhenlinie stehen, sondern er erreichte dieselbe auf durchaus würdigen und ehrenhaften Bahnen zur Freude des deutschen Meisters und zur Ehre seiner Nation, die mit hervorragenden Tonsetzern niemals reich gesegnet gewesen war. B.'s Wirkungskreis und Hauptthätigkeit fällt nach London, wo er seinen bleibenden Wohnsitz hat, und wo er auch als Lehrer und Dirigent berühmt und stark beschäftigt ist. Bereits im J. 1838 war er von der *Royal society of Music* zu ihrem Mitgliede erwählt worden; 1841 schrieb er für seine zahlreichen Schüler jene Uebungsstücke, welche unter dem Titel »*Classical practice for pianoforte studente*« in London erschienen und denen classischer Werth beigemessen wird. Im J. 1848 hielt er im *Queens-College* eine Vorlesung »*On Harmony*«, welche in den »*Introductory lectures delivered at Queens-College*« (London, 1849) abgedruckt wurde und die vollste Anerkennung aller Sachverständigen fand. Weiterhin, 1856, wurde er von der Universität zu Cambridge auf Grund seiner zahlreichen Werke für Orchester und für Kammermusik, seiner effectvollen Klavierconzerte und gediegenen Salonmusikstücke zum Professor der Musik ernannt. Auf dem Musikfeste zu Leeds führte er 1858 seine grosse Cantate »*The May Queen*« für Soli, Chor und Orchester mit ganz eminentem Erfolge auf und vertrat bei Eröffnung der Londoner Weltausstellung, 1862, den englischen Namen aufs Ehrenvollste durch ein grosses Chorwerk mit Orchesterbegleitung. Auch in Deutschland steht er in hohem Ansehen, und nach dem Vorgange des Leipziger Gewandhausorchesters sind vornehmlich seine charakteristischen Ouvertüren »Die Najade« und »Die Waldnymphe« Repertoirstücke aller besseren und grösseren Orchester geworden. Erschienen sind in England und Deutschland gegen 40 Werke B.'s, bestehend aus Orchesterstücken, grösseren und kleineren Arbeiten für Klavier und einigen Heften Lieder. Alle athmen edlen Sinn und tiefe Phantasie, zeigen einen trefflichen symmetrischen Bau und bieten schöne und überraschende Klangwirkungen. Was ihnen abgeht, ist männliche Charakterfestigkeit,

wesshalb sie öfter und eher bis zu Empfindsamkeit und Sentimentalität zerfliessen, als dass sie sich zu kräftiger Energie emporschwingen. In dieser Art sind sie verwandt mit den Mendelssohn'schen Schöpfungen, wie denn überhaupt die nachhaltigen Einwirkungen gerade dieser Vorbilder nicht zu verkennen sind. Von den Klaviercompositionen haben sich das dritte Klavierconzert, das Capriccio mit Orchester und namentlich die »Drei Skizzen« als Werke edelsten und anmuthsvollsten Styls in Deutschland bleibenden Eingang erworben. Zu verkennen ist übrigens nicht, dass B.'s lange Productionsthätigkeit keinerlei Steigerung bietet, und dass die älteren Arbeiten vor den neueren und neuesten den Vorrang behaupten. Erwägt man jedoch, welche ungeheuren Ansprüche an B. als Lehrer und als Director gestellt werden und nimmt man das mehr oder weniger aufreibende Leben in London gegenüber fast allen anderen Städten Europas mit hinzu, so wird eine solche Erscheinung leicht begreiflich. Wenn er sich noch rechtzeitig von diesen störenden äusseren Einwirkungen zu emancipiren vermag, so ist B. gerade der Tonkünstler, welcher für die Tragweite seines grossen Talentes ausreichende Garantien geliefert hat.

Bennewitz (Benevic), Anton, Violinvirtuose und Professor, geboren den 26. März 1833 in Přívrat bei Leitomyschl, absolvirte unter dem Professor Moritz Mildner das Prager Conservatorium, war eine Zeit lang erster Violinspieler beim Prager Theaterorchester, dann Conzertmeister in Salzburg am Mozarteum, später in Stuttgart und wurde im J. 1866 als Professor des Violinspiels an das Prager Conservatorium berufen, wo er bis jetzt erspriesslich wirkt. B. that sich auch als Violinvirtuose durch seinen schönen, seelenvollen Ton und sein ausdrucksvolles und elegantes Spiel hervor. Als Quartettspieler ist er den Besten an die Seite zu setzen. Seine Gattin Bennewitz-Mick ist als eine treffliche Mezzosopranistin bekannt und singt an der böhmischen Nationalbühne in Prag. M-s.

Bennewitz, Wilhelm, königl. Kammermusicus und Contrabassist der Opernkapelle zu Berlin, wurde daselbst am 22. Januar 1810 geboren. In das Militairwaisenhaus zu Potsdam gebracht, erhielt er in der dortigen Musikschule seine musikalische Ausbildung, die ihn befähigte, im October 1827 in das Musikcorps des Kaiser-Alexander-Grenadier-Regiments in Berlin zu treten, worauf er 1839 als königl. Kammermusicus angestellt wurde, mit welcher Stellung er in neuerer Zeit den Betrieb einer Pianofortefabrik verband. — Einer seiner Söhne, gleichfalls Wilhelm B. geheissen und geboren am 19. April 1832 zu Berlin, bildete sich besonders im Klavier- und Violoncellspiel aus und war von 1857 bis 1859 Violoncellist am königl. Hoftheater zu Stockholm. Nach Berlin zurückgekehrt, widmete er sich auch, zuletzt bei Frdr. Kiel, der Composition und vollendete 1870 eine Oper »Die Rose von Woodstock«, Text von G. Bouillon. Erschienen sind von ihm Violoncell- und Klavierstücke leichteren Gehaltes.

Benno der Heilige, Bischof von Meissen, geboren 1010 zu Hildesheim, entstammte dem gräflichen Geschlechte der Bulten- oder Woldenburger, die in der Gegend von Goslar begütert waren. Im Kloster bereits erzogen, wurde er, 22 Jahr alt, Benedictinermönch, dann Canonicus zu Goslar, Priester und Domherr daselbst und endlich 1066 Bischof von Meissen, als welcher er sich, unter den bewegtesten Lebensumständen, nicht blos um die Bekehrung der heidnischen Wenden und Sorben, sondern auch um die Einführung des deutschen Kirchengesanges auf römische Art sehr verdient machte, sodass er 1523 vom Papst Hadrian VI. heilig gesprochen wurde, was Luther zur Abfassung seiner Schrift »Wider den neuen Abgott und alten Teufel, der zu Meissen soll erhaben werden« veranlasste. B. selbst starb am 16. Juni 1107 und soll der Componist des Chorals »Ein Kindelein, so löblich« sein, eines der ältesten Choräle, die überhaupt noch existiren, der mit dem angeführten Texte sogar in die lutherischen Gesangbücher übergegangen ist und noch gesungen wird. Derselbe wird auch Joh. Walther zugeschrieben, allein dieser erklärt ausdrücklich, dass er die uralte Melodie nur »gebessert« habe.

Benoist, François, geboren den 10. Septbr. 1795 zu Nantes, bildete sich musikalisch zuerst in seiner Vaterstadt, dann seit 1811 auf dem Conservatorium zu Paris aus, wo Adam im Klavierspiel und Catel in der Harmonielehre seine Lehrer

waren. Seine Cantate »*Enone*« brachte ihm 1815 den grossen Staatspreis, und er ging in Folge dessen als Stipendiat der Regierung auf drei Jahre nach Rom und Neapel. Nach seiner Rückkehr nach Paris erhielt er 1819 als Sejan's Nachfolger die Stelle eines ersten Organisten der königl. Kapelle und wurde bald darauf zum Professor des Orgelspiels am Conservatorium ernannt, als welcher er noch gegenwärtig in durchaus ehrenwerther künstlerischer Weise thätig ist. Lange Zeit hindurch war er auch als erster Correpetitor (*Chef de chant*) der Grossen Oper als Nachfolger Halévy's wirksam. Als Componist hat B. die Opern »*Félix et Léonore*« (1821) und »*L'apparition*« (1848), ferner die Musik zu den Balletten »*Nisida*« und »*Paquerette*« geliefert. Eben so hat er ein Requiem und eine Reihe von Orgelstücken geschrieben.

Benoit, Pierre Léonard Leopold, geboren den 17. August 1834 zu Harelbeker in Flandern, zeigte, noch jung, sehr bedeutendes musikalisches Talent, namentlich für Composition, die er ohne Unterweisung ausübte. Im J. 1851 wurde er Schüler des Brüsseler Conservatoriums und der Compositionsclasse des Directors Fétis zugetheilt, wo er bis 1856 zu verschiedenen Malen Preise errang. Hierauf componirte er für das Park-Theater in Brüssel einige flamländische Opern und Melodramen und wurde Orchesterdirigent jener Bühne. Aber bereits 1857 gewann er durch seine Cantate »*Le meurtre d'Abel*« den grossen Staatspreis und war dadurch in den Stand gesetzt, auf Kosten der Regierung grosse Studienreisen zu unternehmen. Sein ernster, echt künstlerischer Sinn liess ihn zu diesem Behufe besonders Deutschland aufsuchen, in dessen Hauptstädten er längere Zeit verweilte und sich vortheilhaft bekannt machte. Nach seiner Rückkehr in das Vaterland schloss er sich mit patriotischem Eifer den nationalen Bestrebungen an, welche aus der Sprache, Kunst und Literatur das französische Element auszurotten und das deutschverwandte vlämische hoch zu halten unternahmen, und er wurde bald der bedeutendste Tonsetzer dieser Richtung, indem er Opern, Oratorien, Cantaten, Lieder u. s. w. ausschliesslich auf vlämische Texte setzte. Obwohl sich der Hof aus politischen Rücksichten der Agitation gegenüber möglichst neutral hält, sah doch B. seine Bemühungen durch Verleihung des Leopoldsordens anerkannt. Seine umfangreichsten und rühmlich bekanntesten Werke sind die Oratorien »Die Schelde« und »Lucifer«, welche auf allen grösseren belgischen Musikfesten mit dem ehrenvollsten Beifall aufgenommen worden sind. Im Druck erschienen sind von ihm Motetten, ein *Te deum*, Paternoster, Lieder und Klavierstücke.

Benoni, Julius, Operncomponist, geboren 1833 in Střelohoštic (Böhmen), wo sein Vater Director war. Die Anfangsgründe in der Musik genoss er in Silberberg, wohin sein Vater im J. 1836 als Director versetzt worden war. Hier erregte Julius B. durch sein Klavierspiel Aufmerksamkeit bei der Gräfin Amalie von Taaffe, die ihn nach Wien mit sich nahm und ihn mit ihren Kindern erziehen liess. Schon als Knabe bekundete B. ein bedeutendes Improvisationstalent, durch welches er sich unter Anderen auch die Gunst des Fürsten Metternich erwarb. Im J. 1843 concertirte er bei Hofe und erhielt von der Kaiserin Maria Anna eine prachtvolle Uhr zum Geschenke. B. machte in Wien seine weiteren Studien unter Gaetano Donizetti und Sim. Sechter, welcher Letztere ihm das glänzendste Zeugniss ausstellte. B.'s Compositionsversuche fallen schon in seine Kinderjahre. Es sind Lieder und Romanzen, die bei Mechetti in Wien erschienen. Von Bedeutung ist das »Lied vor der Schlacht«, Chor mit Begleitung des Orchesters. Als Fürst Metternich diese Composition auf dem Schlosse Nalžov zum ersten Male hörte, rief er entzückt aus: »Dieser Knabe ist ein wahres Weltwunder!«. Im J. 1843 wurde B.'s »*Ave regina coelorum*« in der Piaristenkirche und am 26. Juli desselben Jahres seine Vocalmesse in der Peterskirche zu Wien aufgeführt und günstig aufgenommen. Dieselbe Messe gelangte später in Rom zur Aufführung und verschaffte ihm das Ehrendiplom der römischen Akademie *dei maëstri e professori di musica di Sta. Cecilia*. In seinem 14. Lebensjahre (1847) componirte er die einactige Oper: »Die Wunderblume« (Text von Karl Tausenau), die im Palaste des Grafen Taaffe in Wien von einem Kreise adeliger Dilettanten aufgeführt wurde. Vier Jahre darauf (24. Juli 1851) gelangte seine zweite Oper:

»Emma ossia il protettore invisibile« (Text von Morelli) am Kärnthnerthor-Theater in Wien zur Aufführung und erfreute sich eines günstigen Erfolges. Minder glücklich war er mit seiner dritten Oper *»Giovanna da Ponte«* (Text von Otto Prechtler), die er im J. 1853 vollendete und im J. 1855 in Prag zur Aufführung brachte. Der geringe Erfolg dieser Oper entmuthigte ihn vollständig. Er entsagte der musikalischen Bahn, studirte die Oekonomie in Dub (Böhmen) und lebt jetzt als Wirthschaftsbeamter in Böhmen. Sein Improvisationstalent setzte seinerzeit ganz Wien in Erstaunen. M–s.

Benvenuti, Nicolo, geboren den 10. Mai 1783 zu Pisa, war an der Kathedrale seiner Vaterstadt Kapellmeister und galt für einen tüchtigen Orgelspieler und Componisten. Von ihm: Messen, Cantaten, Vespern, Sinfonien, Orgel- und Klavierstücke.

Benz, Johann Baptist, geboren den 17. Juni 1807 zu Lauchheim in Württemberg, erhielt seinen ersten Musikunterricht bei dem Chorregenten Dreyer in Ellwangen, wo er das Gymnasium besuchte. Nachdem er neun Semester hindurch in Tübingen Theologie und Philosophie studirt hatte, wendete er sich wieder mehr der Musik zu, wodurch er als Hofmeister zu einer Familie kam, die ihn mit auf grosse Reisen nahm. Er trennte sich 1831 von derselben in Châlons sur Marne, wo man ihn als Lehrer der deutschen Sprache am Collège anstellte. Fünf Jahre später reiste er nach Rom, wo er beinahe zwei Jahre verblieb und im persönlichen Verkehr mit Baini die alte Kirchenmusik eifrig studirte. Durch Vermittelung des Cardinals Wiseman wurde er 1838 von dort als Lehrer der neueren Sprachen und der Musik an das katholische Collegium zu Oscott in England versetzt und kam 1841 als Chordirector und Organist an die neu errichtete Kathedrale zu Birmingham. Im J. 1843 kehrte er nach Deutschland zurück und verweilte einige Zeit in München und Wien, bis er 1846 als Musiklehrer des katholischen Schullehrer-Seminars und Domorganist nach Speier berufen wurde. Als gediegener Tonsetzer bewährte er sich dort durch die zur Domfeier 1853 componirte und mit grossem Beifall aufgeführte Messe: *»O clemens, o pia, o dulcis virgo Maria«*. Ausserdem hat er noch vier drei- und vierstimmige Messen mit Orgel, Offertorien und Gradualien, so wie eine *»Harmonia sacra«* veröffentlicht. Letztere enthält die gebräuchlichsten gottesdienstlichen Choräle der katholischen Kirche mit Orgelbegleitung.

Benzon, Siegfried, im J. 1793 im Nord-Schleswig'schen geboren, machte sich durch eine grosse Zahl kleiner Stücke als Soli, Duette, Quartette, Sonaten, Variationen u. s. w. für Violine, Flöte, Oboe, Guitarre, Klavier und andere Instrumente bekannt. Von 1817 bis 1820 war er Kapellmeister am Stadttheater in Mainz und glänzte als ausgezeichneter Dirigent und Violinist. Später ging er nach Kassel und Hannover und 1823 über Bremen nach Südafrika oder Australien. Seitdem ist er verschollen.

Berard, Jean Baptiste, französischer Tenorist, geboren 1710 und in der Zeit von 1737 bis 1745 als Sänger der Oper zu Paris sehr beliebt. Auch als Gesanglehrer war er sehr geschätzt und seine Stimme, so wie seine Fertigkeit auf Violoncell, Harfe und Guitarre verschaffte ihm Zutritt zu den feinsten Kreisen der Residenz. Ein trefflich geschriebenes Werkchen *»L'art du chant«*, welches er der Pompadour widmete, vergrösserte seinen Ruf, bis es sich herausstellte, dass nicht er, sondern ein gewisser Blanchet der eigentliche Verfasser war. B. starb zu Paris am 1. Dec. 1772. Auch ein Sohn B.'s, geboren den 15. Febr. 1735, zeichnete sich als tüchtiger Violoncellist aus. Derselbe war Orchestermitglied der Italienischen Oper zu Paris und starb im J. 1802.

Berardi, Angelo, geboren um die Mitte des 17. Jahrhunderts zu St. Agatha im Bolognesischen, wurde 1681 Kapellmeister am Dom zu Spoleto und darauf Canonicus an der Stiftskirche zu Viterbo und Kapellmeister an dortiger Domkirche. Zuletzt war er Kapellmeister an der Kirche Santa Maria di Travestere in Rom. Baini zählt Motetten, Psalme und Offertorien seiner Composition auf. B. ist auch der Verfasser folgender fünf sorgfältig und gründlich gearbeiteten theoretischen Werke: *»Raggionamenti musicali«* (Bologna, 1681), *»Documenti armonichi«* (Bologna, 1687), *»Miscellanea«* (1689), *»Arcani musicali«* (1690) und *»Il perche music.«* (1693).

Berardi, Steffano, richtiger Bernardi (s. d.).

Berat, Frédéric, berühmter französischer Romanzencomponist, geboren im J. 1800 zu Rouen, kam noch ziemlich jung nach Paris und wurde eng mit Béranger befreundet, dessen Popularität auf ihn als Tondichter mit überging. Seine zahlreichen, zum Theil auch selbst gedichteten Romanzen und Chansonnetten beherrschten Jahrzehnte hindurch ganz Frankreich und werden noch jetzt gesungen. Die allerbekanntesten sind: »*Ma Normandie*«, »*Le départ*«, »*A la frontière*«, »*La Lisette de Béranger*«, »*Bibi, mon chéri*«, »*C'est demain qu'il arrive*«, »*Mon petit cochon de Barbarie*« u. s. w. Anspruchslos, wie in seinen kleinen Compositionen, war er auch im Leben und begnügte sich mit einer Buchhalterstelle bei einer Gasbeleuchtungsanstalt in Paris. Er starb an einem längeren Rückenmarksleiden am 2. Decbr. 1855 zu Paris.

Berbiguier, Benoit Tranquille, einer der berühmtesten französischen Flötisten, wurde am 21. Decbr. 1782 zu Caderousse im Departement Vaucluse geboren und lernte schon frühzeitig ganz von selbst Flöte, Violine und Violoncell. Für die Rechtsgelehrsamkeit bestimmt und vorbereitet, verliess er aus Liebe zur Musik im October 1805 heimlich seine Heimath und liess sich in das Pariser Conservatorium aufnehmen, wo er Flötenspiel bei Wunderlich, Harmonielehre bei Berton studirte. Im J. 1813 wurde er, zufolge des Decrets, welches die Aushebung von 300,000 Mann anordnete, mit ausgehoben, trat 1815 in die Garde und folgte als eifriger Bourbonist dem König Ludwig XVIII. nach Gent und endlich wieder nach Paris zurück. Zum Lieutenant avancirt und nach Bourg versetzt, nahm er 1819 seinen Abschied und siedelte bleibend nach Paris über, wo er als Flötenvirtuose und Componist für sein Instrument bald einen grossen Ruf erlangte und mit Recht, da er sich in beiden Eigenschaften den bedeutendsten Tonkünstlern anreihte. Das Weiche, Sanfte und Wohlthuende seines Tones und seine Fertigkeit galten als unübertrefflich, und die betreffende Musikliteratur verdankt ihm 10 Conzerte, 140 Duos, 32 Trios, 40 Soli (Fantasien, Variationen u. s. w.), mehrere Quartette, Sinfonien und eine gute Flötenschule. Aus Kummer über die Vertreibung der Bourbons verliess er 1830 Paris und zog zu seinem Freunde, dem berühmten Violoncellisten Hus-Desforges in Pont-Levoy bei Blois, wo er auch am 29. Januar 1838 starb.

Berchem, Giachetto (Jacques), auch Jachet von Mantua genannt, ein berühmter niederländischer Meister des Contrapunktes aus dem 16. Jahrhundert, war zu Berchem bei Antwerpen, woher auch sein Name, geboren. Die Zeit seines Ruhms fällt in die Jahre 1539 bis 1561, wo er in Mantua, von den Italienern hochverehrt, lebte, und er soll noch 1580 daselbst gewirkt haben. Von seinen Werken, auf denen er als Jacques Berchem verzeichnet steht, sind anzuführen: »*Primo, secondo e terzo libro del Capriccio di Jachetto Berchem, con la musica da lui composta sopra le stanze del Furioso, novamente stampati e dati in luce*« (2. Aufl. Venedig, 1561); »*Motetti a quattro voci*« (Venedig, 1545); »*Missae sex vocum*« (Paris, 1557); »*Tres missae quinque vocum*« (auf der Münchener Bibliothek). Madrigale und Motetten von ihm sind in verschiedenen Sammlungen des 16. Jahrhunderts enthalten, so in den »*Motetti del frutto*« (Venedig), in den »*Motetti del labirinto*« (Venedig, 1554), in den »*Motetti trium vocum a pluribus auctoribus compositi*« (Venedig, 1543), in »*Il primo libro della musa a cinque voci, Madrigali da diversi autori*« (Rom, 1555) u. s. w.

Berchtold, Marianne, Reichsfreiin von, geb. Mozart, s. Mozart, Maria Anna Walpurga Ignatia.

Berckzaimer, Wolfgang, ein deutscher Contrapunktist und Kirchencomponist um die Mitte des 16. Jahrhunderts. Von ihm erschienen »*Sacrorum hymnorum modulationes a* 5 *et* 6 *vocibus*« (München, 1564).

Berens, Karl, geboren im J. 1801, Flötist im Orchester des Stadttheaters und später Militair-Musikdirector in Hamburg. Ausser einigen Stücken leichtesten Gehaltes für Flöte, auch für Pianoforte, schrieb er eine beträchtliche Anzahl von Tänzen, Opernpotpourris und Fantasien für Harmoniemusik. — Bedeutender als er ist sein Sohn Hermann B., geboren 1826 zu Hamburg, ein guter Pianist und trefflicher, talentvoller Componist. Derselbe erhielt von seinem Vater den ersten Musikunterricht, ging 1843 behufs höherer Compositionsstudien zu Reissiger nach Dresden,

bei dem er zwei Jahre hindurch blieb, und machte 1845 mit Marietta Alboni, deren Stern aufzugehen begann, eine Conzertreise durch Deutschland. Als genannte Künstlerin sich nach St. Petersburg wandte, trennte sich B. von ihr und ging in seine Vaterstadt zurück, wo er als Componist, nebenbei auch als Pianist, auftrat. Er schrieb damals ausser Sinfonien, Ouvertüren, im Druck erschienenen Liedern und Klavierstücken auch die vollständige Musik zu dem griechischen Drama »Kodrus, der letzte König von Athen«, welche in Hamburg mit Beifall aufgeführt wurde. Im J. 1847 folgte B. einer Einladung nach Stockholm, gründete daselbst Quartett-Soiréen und erregte mit denselben das grösste Aufsehen. Zwei Jahre darauf wurde er königl. Musikdirector in Oerebroe und theilte seine Wirksamkeit zwischen jener Stadt und Stockholm, bis er Ausgangs 1860 als Kapellmeister des Mindretheaters nach Stockholm zurückberufen wurde. Als Componist war er auch in Schweden in allen Gattungen der Musik thätig. Als hervorragend an Umfang, so wie auch als grosses Talent bekundend, sind folgende seiner Werke zu nennen: ein Pianoforte-Quartett und ein Trio, mehrere Cantaten, die dreiactige romantische Oper »Violetta«, in Stockholm überaus beifällig gegeben, die zweiactige Operette »Der Sommernachtstraum«, welche im Stockholmer königl. Theater 1856 allein 25 Vorstellungen erlebte und die für das Mindretheater geschriebene zweiactige Operette »Lully und Quinault«, ebenfalls sehr beifällig aufgeführt.

Berent, Simon, gelehrter Musiker und Contrapunktist aus dem Herzogthume Preussen, wo er 1585 geboren war. Er trat 1608 in den Orden der Jesuiten und lehrte in verschiedenen Orten seiner Heimath und Polens alte Sprachen, Philosophie, Theologie und Musik. Später wurde er Beichtvater des Prinzen Alexander von Polen und begleitete denselben auf grossen Reisen durch Deutschland, Italien u. s. w. Nach seiner Rückkehr zog er als Prediger umher, bis er als Rector des Jesuiten-Collegiums zu Braunsberg angestellt wurde, als welcher er am 16. Mai 1649 starb. Von seinen vielen Compositionen sind nur noch zwei Litaneienwerke, das eine 1638, das andere 1639 gedruckt, erhalten geblieben.

Beretta, Francesco, ein römischer Contrapunktist aus dem 17. Jahrhundert, war von 1678 bis zu seinem Tode 1694 Canonicus und Kapellmeister an St. Peter im Vatican, in dessen Archiv noch sehr viele seiner Compositionen aufbewahrt werden. Nach Baini's Bericht sind es Messen, Motetten, Psalme u. s. w. zu 16 und 24 Stimmen, die von den ausgezeichnetsten harmonischen Kenntnissen Beweis geben sollen.

Berewsscho heisst eine Art der persisch-türkischen Melodien. Sie sind im $^2/_4$-Tact geschrieben; acht Zeittheile davon bilden ein Ganzes, und das Tempo ist das Allegrettozeitmaass.

Berezovsky, Maximus Sazonovič, einer der ausgezeichnetsten russischen Kirchencomponisten im italienischen Geschmack, geboren im J. 1745 in Gluchov, studirte auf der Kiewer Akademie und war später Mitglied der kaiserl. Sängerkapelle, reiste dann nach Bologna (1765), wo er unter Martini die Musiktheorie studirte. Nach Petersburg zurückgekehrt, hoffte er, dass ihm eine Gesanglehrerstelle bei der Hofsängerkapelle zu Theil werde; doch er täuschte sich. Missmuthig darüber erschoss er sich im J. 1777. B. war der Erste, der auf den regelrechten Accent, gegen welchen sich alle seine Vorgänger versündigten, gehörige Rücksicht nahm; er war der Erste in Russland, der Doppelchöre zu componiren anfing. Sein vierstimmiges Paternoster (Breitkopf und Härtel in Leipzig) ist eine gediegene Composition. M–s.

Berg, Adam, berühmter deutscher Notendrucker und Musikalienverleger des 16. Jahrhunderts, welcher von 1540 bis 1599 eine grosse Anzahl wichtiger Werke herausgab. Eines der bedeutendsten ist das »*Patrocinium musices*« in zwei Abtheilungen zu je fünf Foliobänden.

Berg, Conrad Matthias, wurde am 27. April 1785 zu Colmar geboren und schon früh in der Musik unterrichtet. In den Jahren 1804 und 1805 verweilte er in Mannheim, wo er sich bei Fränzl im Violinspiel verbesserte, ging von 1806 bis 1807 auf das Conservatorium nach Paris und legte sich dort ausschliesslich auf das Pianofortespiel. Im J. 1808 liess er sich als Musiklehrer in Strassburg nieder und

starb auch daselbst am 13. Decbr. 1852. B. hat sich als Klavierspieler, Lehrer, Componist und musikalischer Schriftsteller vielfach vortheilhaft bemerklich gemacht. Er schrieb Conzerte, Trios, Sonaten, Rondos, Divertissements, Tänze u. s. w. für Pianoforte in gefälliger und leichter Schreibweise, in der sich gleichwohl tüchtige theoretische Kenntnisse nicht verkennen lassen; bedeutender ist ein Conzert für zwei Klaviere und die bei Gelegenheit des griechischen Unabhängigkeitskampfes componirte Cantate, die sogenannte »Griechencantate«. Seine schriftstellerische Thätigkeit gipfelt in zwei Abhandlungen, welche zuerst in der von Gottfried Weber redigirten musikalischen Zeitschrift »Cäcilia« erschienen. Die erstere, betitelt »Ideen zu einer rationellen Lehrmethode für Musiklehrer überhaupt, mit besonderer Anwendung auf Klavierspiel« (»Cäcilia« Bd. 5, Jahrg. 1826) ist sehr werthvoll; zu derselben schrieb Gottfr. Weber unter der Ueberschrift »Lehrjammer« ein gleichfalls treffliches Vorwort. Ein besonderer Abdruck dieser »Ideen« erschien, mit einem Anhange vermehrt, bei Schott in Mainz. Der Anhang behandelt 1) die verschiedenen Gattungen des Fortepianos, 2) die Behandlung und gute Erhaltung desselben, 3) die Abhilfe etwa vorkommender Stockungen im Mechanismus, 4) die sicherste und leichteste Art, das Instrument rein zu stimmen. Die andere vortreffliche Abhandlung ist betitelt: »Ueber den Einfluss des modernen Klavierspiels auf die musikalische Bildung unserer Zeit im Allgemeinen« (»Cäcilia« Bd. 17, Jahrg. 1835).

Bergamasca (ital.), Bergamaskertanz, veralteter italienischer Tanz und Tanzmelodie des vorigen Jahrhunderts, von lebendigem, fröhlichen Charakter. Der Name soll der lombardischen Stadt Bergamo entnommen sein. Die B. kommt übrigens in älteren Compositionen auch als Instrumentalstück für Laute und in Violinsonaten u. s. w. vor.

Bergamasco, Archangelo, italienischer Contrapunktist des 16. Jahrhunderts, wahrscheinlich aus Bergamo gebürtig, woher sein Name, welcher in Rom lebte. Näheres aus seinem äusseren Leben ist nicht bekannt geworden. In der alten Sammlung »*Dolci affetti, madrigali a cinque voci di diversi eccelenti musici di Roma*« (Rom, 1568) finden sich einige seiner Compositionen.

Bergameno, Giovanni Battista, s. Bonometti.

Berge, Johann Georg, ein Componist aus der Wende des 18. und 19. Jahrhunderts, welcher »Neue Melodien zu dem Dresdener Gesangbuche« herausgegeben hat.

Berger, Adam Otto, gegen Ende des 17. Jahrhunderts zu Breslau geboren, war um 1725 Organist an der Domkirche zu Marienwerder und machte sich als fruchtbarer Tonsetzer bemerklich. Er war zugleich als Instrumentemacher rühmlichst bekannt, und es finden sich noch hin und wieder Violinen und andere Instrumente seiner Arbeit.

Berger, Andreas, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu Meissen geboren, war zu Anfang des 17. Jahrhunderts als Contrapunktist rühmlich bekannt. Man kennt von ihm noch »*Harmoniae seu cantiones sacrae* 4—8 *vocum*« (Augsburg, 1608), so wie »Weltliche Trauer- und Klaglieder mit vier Stimmen« (Augsb., 1609).

Berger, Johann Friedrich, starb 1786 als Violoncellist am Leipziger Theater und war mit dem weiter unten folgenden Karl Gottlieb B. entweder verwandt oder innig befreundet, da Beide über 30 Jahre lang ungetrennt mit einander lebten.

Berger, Jacob, geboren im J. 1789 und gestorben bereits 1826 in Berlin, war der Componist sehr gefälliger und ansprechender Lieder.

Berger, Johann Wilhelm **von**, kaiserl. Rath, königl. polnischer und kursächsischer Hofrath, Professor der Geschichte und der Beredsamkeit in Wittenberg, wurde im J. 1673 geboren und starb am 28. April 1751. Er war ein überaus vielseitiger Gelehrter und Denker, der ausser seinen Amtsgeschäften sich mit grosser Vorliebe mit Musik befasste und als fertiger Klavierspieler galt. Unter seinen zahlreichen gelehrten Schriften aus verschiedenen Fächern sind musikalisch von Bedeutung: »*Eloquentia publica*« (Wittenberg, 1720), eine Sammlung von lateinischen Reden, deren 17., 18., 19. und 20. die Geschichte des Kirchengesanges behandeln; ferner »*De prisco Germano haud illiterato*« (Wittenberg, 1722) und »*De ludiis Olympiis Programma*« (in seinem *Stromateo acad.*).

Berger, Karl Gottlieb, geboren zu Olmarsdorf bei Pirna im J. 1736, starb am 21. Januar 1812 zu Leipzig als Conzert-Violinist und galt für einen eben so ausgezeichneten Spieler, als Menschen. Namentlich wurde auch sein wahrhaft brüderliches Verhältniss zu Johann Friedrich B. (s. d.) gerühmt. Erschienen sind von ihm sechs Capricen für Violine.

Berger, Ludwig, einer der edlen deutschen Kunstnamen, auf die sich ein milder, stiller Glanz ergiesst. Sohn eines Architekten, ist B. am 18. April 1777 in Berlin geboren und verlebte sein Knabenalter in der kleinen brandenburg'schen Stadt Templin, seine Jünglingszeit in Frankfurt a. O. Sein musikalisches Talent entwickelte sich weder überraschend noch schnell; er übte sich auf der Flöte und auf dem Klaviere und brachte es zunächst auf dem ersteren Instrumente zu einiger Fertigkeit. Sodann versuchte er sich mit Composition von Liedern und Flötenstücken. Das erweckte seine Liebe zur Musik so mächtig, dass er sich entschloss, sich ganz und ausschliesslich dieser Kunst zu widmen. Zu dem Zwecke ging er 1799 nach Berlin und begann bei J. A. Gürrlich Harmonielehre und Composition eifrig und gründlich zu studiren. In Gluck und Mozart fand er alsbald die Vorbilder, an denen er sich emporzuranken bestrebte, und durch fleissigen Besuch der im Opernhause gegebenen Werke dieser Meister gelang es ihm nach und nach, die von ihm bevorzugten Tonschöpfungen ganz und voll in sich aufzunehmen. Ende October 1801 reiste er nach Dresden in der Absicht, seine musikalischen Studien bei J. G. Naumann zu vollenden, fand aber bei seinem Eintreffen daselbst diesen Meister unerwartet schnell vom Tod dahingerafft. Dem Andenken des Entschlafenen widmete er eine Trauercantate, die er in der Zeit von acht Tagen vollendete und am 28. März 1802 in der Kreuzkirche aufführte, aber nicht im Druck erscheinen liess. In Dresden begann er zu jener Zeit auch die Composition seiner »*Sonata sopra una figura*«, die er später in Berlin zu Ende brachte, aber erst 1826 herausgab, und die in contrapunktischer Hinsicht als eines seiner Meisterwerke gilt. Als er seine Hoffnung, in Dresden als Kapellmeister angestellt zu werden, fehlschlagen sah, kehrte er nach Berlin zurück und begann dort als Klavierlehrer zu wirken. Im J. 1804 traf Muzio Clementi in Berlin ein, lernte B. kennen und erkannte sofort dessen grosses Talent, sodass er sich bewogen fand, ihn zu den höheren Stadien des Klavierspiels zu führen und ihn einzuladen, mit ihm nach St. Petersburg zu reisen. Gern ging B. auf diesen Vorschlag ein und machte sich mit einem anderen Schüler Clementi's, A. Klengel, auf den Weg durch Kurland und Lievland nach der nordischen Hauptstadt. Dort machte er die Bekanntschaft der berühmten Pianisten Steibelt und Field, und namentlich war es das sinnige, gefühlvolle und beschauliche Spiel des Letzteren, das ihn mächtig anzog und zur glücklichen Nacheiferung anreizte. B. verblieb in St. Petersburg, wo sich ihm ein erfolgbringender Wirkungskreis eröffnete, auch nach der Abreise Clementi's, verheirathete sich daselbst mit einer Landsmännin, Wilhelmine Karges, einer guten Sängerin, und war als Musiklehrer sehr gesucht. Der Tod seiner Gattin und seines Kindes verleidete ihm jedoch den ferneren Aufenthalt und er wandte sich 1812 nach Schweden, wo er sich mit grossem Beifall öffentlich hören liess. Von dort schiffte er nach London über und suchte seinen alten Lehrer Clementi wieder auf, der ihn in die Künstlerkreise der Weltstadt einführte und u. A. auch mit J. B. Cramer und Crotch bekannt machte. Hierauf gab B. sowohl Unterricht, als auch Conzerte mit dem glücklichsten Erfolge und liess auf Clementi's Antrieb zugleich einige seiner Compositionen in dessen Verlage erscheinen, so z. B. die grosse »*Sonate pathétique*« Op. 7, welche auch Clementi gewidmet ist. Erst im J. 1815 verliess er London und kehrte nach beinahe zwölfjähriger Abwesenheit nach Berlin zurück, wo er mit dem glücklichsten Erfolge und verehrt und geliebt als Lehrer wahrhaft segensreich bis zu seinem Ende wirkte. Eine nervöse Lähmung des rechten Armes veranlasste ihn, als Klavierspieler in Berlin nicht mehr öffentlich aufzutreten. Unter seinen zahlreichen Schülern erwarben sich Felix Mendelssohn, W. Taubert und Ad. Henselt als Virtuosen den Künstlerruf ersten Ranges, und Andere, wie A. W. Bach, Fanny Hensel, R. v. Herzberg, Julius Schneider, Herm. Küster u. s. w., sind namhaft bekannt. Auch Ausländer führte sein grosser, wohlbegründeter Ruf nach Berlin zu seinem Unterricht. Besonders gerühmt

wurde seine Methode des weichen und runden Anschlages, so wie seines trefflichen Fingersatzes, der allein ihn mit seinen verhältnissmässig zu kurzen Fingern befähigt hatte, so grosse Erfolge als Conzertspieler zu erringen. Die Ankunft B. Klein's in Berlin, mit dem B. sofort Freundschaft schloss, wirkte fördernd auf sein Compositionstalent ein, ermunterte ihn namentlich zur lange von ihm brach liegen gelassenen Schöpfung von Liedern, ein Gebiet, auf dem er einer der ersten Meister seiner Zeit wurde. Der neue Fluss seines Sangesquells veranlasste ihn auch, mit B. Klein, G. Reichardt und dem Dichter L. Rellstab im J. 1819 »Die jüngere Liedertafel« zu gründen und für dieselbe nach und nach neunzehn mehrstimmige Männergesänge zu schreiben. Auch mehrere Opern begann er, führte aber keine zu Ende. Er starb am 16. Febr. 1839 plötzlich und unerwartet mitten in einer Unterrichtsstunde am Schlagflusse. Seine Freunde setzten ihm ein Denkmal mit der bezeichnenden Inschrift »Ludwig Berger, als Künstler gross, als Mensch edel, wahrhaft, freisinnig«. Mit diesen Worten ist B. in der That charakterisirt. Wenn er als Tonsetzer vielleicht nur in engeren Kreisen nach Gebühr hochgeschätzt erscheint, so war dies eine Folge seiner durch eine krankhaft reizbare Anlage hervorgerufenen Scheu, ganz und voll hervorzutreten und den Kampf mit der Concurrenz aufzunehmen. Er nahm daher wohl zu grossen, umfangreichen Werken den besten Anlauf, liess aber die Beharrlichkeit erlahmen, sodass sie entweder nicht zu Ende gelangten, oder im Pulte brach liegen blieben. In seinem Nachlasse befanden sich daher handschriftlich Sinfonien, Cantaten, Scenen und begonnene Opern. Gedruckt erschienen sind Cantaten und viele Gesänge und Lieder, Meisterstücke musikalischer Erfindung und schöner melodischer Declamation, von denen einige sogar Volkslieder geworden sind, wie »Andreas Hofer«, »Theodor Körner« u. s. w., sodann aber zahlreiche, wahrhaft gediegene Klaviercompositionen, als Sonaten, Rondos, Variationen, Etüden, Charakterstücke, Märsche u. s. w. Eine Biographie B.'s erschien, verfasst von seinem Freunde L. Rellstab, unter dem Titel »Ludwig Berger, ein Denkmal« (Berlin, 1846, Trautwein).

Berggreen, Andreas Peter, geboren den 2. März 1801 zu Kopenhagen, versuchte sich zeitig in der Composition, musste jedoch die Rechte studiren. Erst später ergriff er die Musik als Berufszweig und wurde Organist an der Trinitatiskirche in seiner Vaterstadt und 1843 Chordirector an dortiger Hauptkirche. Von ihm erschienen Lieder, Gesänge und einige Pianoforte- und Gesangsstücke. Im J. 1832 liess er eine komische Oper seiner Composition aufführen, betitelt »Das Porträt und die Büste« und übernahm 1854 die Redaction der dänischen Musikzeitung in Kopenhagen.

Bergier, Nicolas, französischer musikalischer Schriftsteller, geboren den 1. März 1567 zu Rheims, gestorben am 18. August 1623 zu Grignon.

Bergkreyen oder **Bergkreyen-Weisen** nannte man zu Ende des Mittelalters bis in die Reformationszeit hinein die Melodie zu einer in Verse gebrachten Erzählung. Es war also ein Gesang, ähnlich unserer heutigen Romanze oder Ballade. Man unterschied die B. in geistliche und weltliche. Zur Reformationszeit nun besonders war es, wo viele B. der letzteren Art durch beibehaltene Melodie und umgedichteten Text geistliche wurden und in die lutherischen Gesangbücher übergingen. In Frankreich war es zuerst der Hugenott Marot von Cahors, welcher die David'schen Psalme in Reime brachte und um dazu Melodien zu erlangen es nicht verschmähte, weltliche Weisen, Jagdgesänge, Tanzlieder, selbst Lieder von Possenreissern heranzuziehen und den neuen geistlichen Texten anzupassen. In Deutschland geschah ein Gleiches durch Luther. Erasmus Rotenbacher zu Nürnberg gab 1550 eine ganze Sammlung geistlicher B., unter welchen sich auch mehrere Lieder aus Luther's erstem Gesangbuche befinden, heraus. Durch Luther's kluge Einrichtung wurde von Anfang an das Volk für den Kirchengesang interessirt und bewogen, mit Lust und Liebe mitzusingen. Diese ursprünglichen lutherischen Choräle waren, wie die Volksmelodien, denen sie nachgebildet sind, rhythmisch und wurden von dem Chore meist mehrstimmig gesungen, während die Gemeinde mit Leichtigkeit die bekannte Melodie erfasste und fortführte. Ueber Ursprung und Ableitung des Wortes B. steht nichts Gewisses fest: vielleicht, dass die ersten und besten derselben sich aus dem deutschen Hochlande über das Reich verbreitet hatten.

Bergmann, Heinrich Christian, geboren 1802, ein fertiger Guitarrespieler, gab eine »Kurze Anweisung zum Guitarrespielen« (Halle, 1827) heraus.

Bergmann, Johann Gottfried, geboren den 10. März 1795 zu Reichenbach, war der Sohn eines armen Dorffiedlers, der ihn in den Elementarkenntnissen der Musik unterrichtete, während der Pfarrer des Ortes den strebsamen Knaben in die Wissenschaften und alten Sprachen einführte. Dadurch wurde B. befähigt, als Alumnus in die Kreuzschule zu Dresden zu treten. Unter Noth und Entbehrungen schlug er sich bis zur Stelle eines Cantors in Grossenhain, worauf er 1814 in gleicher Stellung nach Senftenberg versetzt wurde. Seine treffliche Tenorstimme, die bereits die Bewunderung seiner Gemeinde auf sich gezogen hatte, verschaffte ihm 1816 die Anstellung als königl. sächsischer Hofopernsänger in Dresden, wobei ihm die Gelegenheit gegeben wurde, beim Kammersänger Mieksch den Kunstgesang und beim Hofschauspieler Christ, dessen Tochter er auch später heirathete, Spiel, Mimik und Plastik zu studiren. Bald errang er als lyrischer Sänger durch seine weiche, schmelzende Stimme einen hervorragenden Platz unter den deutschen Tenoristen und galt in Rollen wie Pylades (»Iphigenia«), Max (»Freischütz«), Adolar (»Euryanthe«), Belmonte und Joseph für unübertrefflich. Er starb am 4. Juli 1831 zu Dresden.

Bergmann, Joseph, Componist, geboren den 26. Juli 1822 in Černochov (Böhmen), wurde von seinem Vater, der daselbst Lehrer war, in den ersten Anfangsgründen der Musik, namentlich in Gesang, Klavier und Violine, unterwiesen, begab sich im J. 1846 zu seiner weiteren Ausbildung nach Prag, wo er unter Anleitung von Jos. Krejčí seine Musikstudien fortsetzte. Im J. 1862 wurde er nach Jungbunzlau als Organist und Chormeister, wo er fördernd wirkte, und im J. 1867 als Chordirector und Gesanglehrer nach Smichov (Prag) berufen, wo er zugleich als Dirigent des Männergesangvereins »Lukes« fungirt. B. hat sich als tüchtiger Componist bewährt. Bei dem Wiener Preisausschreiben für die beste Pianocomposition erhielt er für die Pièce »*Chant des Sirènes*« (Verlag von Glöggl u. Sohn in Wien) den ersten Preis. Ausserdem erschienen von ihm Transscriptionen über böhmische Nationallieder bei J. Schalek und Christoph u. Kuhe, sechs böhmische Lieder für eine Singstimme (Prag, Ludw. Fleischer), welche den echten Nationalgeist athmen, mehrere Männergesangschöre und eine gediegene, charakteristische Cantate »*Pijakovo dědictví*« (»Des Trinkers Vermächtniss«) (Prag, bei Christoph u. Kuhe). M–s.

Bergmann, Karl, geboren 1821 zu Ebersbach in Sachsen, erhielt seine erste musikalische Bildung bei Zimmermann in Zittau und studirte später bei Hesse in Breslau Composition. Als gut gebildeter Pianist und Violoncellist ging er 1850 nach den Vereinigten Staaten von Nordamerika, trat im April desselben Jahres in das Orchester der reisenden deutschen Musikgesellschaft »Germania« und wurde wenige Monate darauf einstimmig zum Director dieses Vereins gewählt, welcher Stellung er mit Geschick und Umsicht bis zu der im J. 1854 erfolgten Auflösung der »Germania« vorstand. Seit 1857 lebt er in Newyork als Lehrer und Dirigent des grossen Männergesangvereins »Arion«, dessen Thätigkeit er auf würdige Bahnen leitet, wie die mehrmalige unter seiner Leitung erfolgte Monstreaufführung von C. M. von Weber's »Freischütz« im Theater zu Anfang des Jahres 1870 beweist.

Bergonzi, Carlo, zu Ende des 17. Jahrhunderts in Cremona geboren, war der trefflichste Schüler des Antonio Stradivari und ein ausgezeichneter Geigenbauer. Seine besten Arbeiten fallen in die Jahre 1716 bis 1755 und die Instrumente aus dieser Zeit kommen in Form und Ton denen seines Meisters am nächsten. Namentlich wurden jedoch seine Violoncells sehr geschätzt und seinen Violinen und Violen fast vorgezogen. — Sein Sohn Michelangelo B. und seine Enkel Carlo und Nicolo B. setzten zwar die Fabrication fort, vermochten sie aber nicht entfernt auf die frühere Höhe zu bringen.

Bergonzi, Benedetto, aus der Familie der Vorangehenden stammend und zu Cremona 1790 geboren, war ein trefflicher Hornvirtuose und hat auch verschiedene Stücke componirt. Eine Oper von ihm, »*Malek Adel*«, wurde 1835 nicht ohne Beifall aufgeführt. Er starb in seiner Vaterstadt am 13. Octbr. 1840.

Bergopzoomer, Katharina, geborene Leidner, geboren 1753 zu Wien, bildete sich zu einer vortrefflichen Sängerin aus. Nach dem Tode ihrer Eltern wurde sie von dem Gatten ihrer Stiefschwester, dem Malereidirector Schindler, adoptirt und betrat unter dessen Namen 1770 sehr erfolgreich die Wiener Opernbühne. Von 1774 bis 1776 sang sie mit gleichem Glücke an mehreren Bühnen Deutschlands und Italiens, bis sie im letzteren Jahre als Mitglied des k. k. Nationaltheaters in ihre Vaterstadt zurückkehrte. Ein Jahr später verheirathete sie sich mit dem holländischen Kaufmann Bergopzoomer, entsagte jedoch nicht der Bühne, sondern war 1782 bei der Italienischen Oper in Braunschweig und 1783 am neu errichteten Nationaltheater in Prag engagirt, überall als Künstlerin hochgeschätzt. Leider erlag sie in letzterer Stellung schon am 4. Juni 1788 einem Brustleiden.

Bergrot, Klaus, ein vielseitig gebildeter schwedischer Tonkünstler, war zu Ende des 17. Jahrhunderts in Helsing geboren und lebte als Professor der Musik zu Upsala.

Bergson, Michael, der Sohn israelitischer Eltern zu Warschau, wo er im Mai 1820 geboren ist, erhielt in seiner Vaterstadt trefflichen Pianoforteunterricht und trieb seine Compositionsstudien bei Frdr. Schneider in Dessau. Im J. 1842 unternahm er eine Kunstreise nach Italien und schrieb daselbst mehrere Opern, so u. a. »*Luisa di Montfort*« (1846 für Florenz), deren Melodien auch in Deutschland beliebt wurden. Einige Jahre später kehrte er nach Deutschland zurück und verweilte mehrere Jahre in Hamburg, wo er auch eine grössere Anzahl von Klavier- und Gesangcompositionen veröffentlichte, ohne jedoch eine nachhaltigere Wirkung hervorzurufen. Auch sein Aufenthalt in Paris bis Ende 1863 vermochte nicht gerade den Ruf seines Namens zu vergrössern. Endlich wurde er als Professor an das Conservatorium zu Genf berufen, lebt und wirkt jedoch seit einigen Jahren wieder in Paris.

Bergt, Adolph, geboren im J. 1822 zu Altenburg, war der Sohn des dortigen Musikdirectors Benjamin Fürchtegott B., durch den er, noch Gymnasiast, gründlich musikalisch ausgebildet wurde. Er spielte bereits mehrere Instrumente und zeigte hervorragendes Compositionstalent, als er 1838 nach Chemnitz ging und behufs weiterer praktischer Ausbildung daselbst in das städtische Orchester des Musikdirectors Mejo trat. Von 1847 bis 1849 that er sich in Leipzig als Künstler vortheilhaft hervor, kehrte jedoch nach Chemnitz zurück, wo er als Orchestermitglied und Musiklehrer wirkte. Dort machte er, in einem Anfalle von Schwermuth, seinem Leben am 29. August 1862 ein Ende. Mit ihm ging ein hochbegabter Tonkünstler vor der Zeit zu Grabe, wie seine sehr beachtenswerthen Klaviercompositionen (eine Sonate für zwei Pianofortes, Charakterstücke, Capricen u. s. w.) unzweideutig beweisen.

Bergt, Christian Gottlob August, geboren den 17. Juni 1772 zu Oederan bei Freiberg, war der Sohn eines dortigen Stadtmusicus, bei dem er sich auf das Beste für die Musik vorbildete, bis er 1786 als Alumnus auf die Kreuzschule nach Dresden kam. Für die Theologie bestimmt, machte er in Leipzig seit 1790 seine Studien und nahm endlich eine Hauslehrerstelle in der Nähe Leipzigs an. Seine Liebe zur Musik war aber so überwiegend, dass er bei der nächsten Gelegenheit sich ihr ganz zu widmen beschloss. Zu dem Ende übte er sich mit eiserner Ausdauer in der Composition und im Orgelspiel und erregte bald mit dem letzteren so viel Aufsehen, dass er auf den Organistenposten der Peterskirche in Bautzen 1802 berufen wurde, den er bis zu seinem Tode, am 10. Febr. 1837, inne hatte. Zugleich war er Lehrer am dortigen Schullehrer-Seminar und Director des Singvereins. Von seinen vielen Compositionen, die eben so gründlich als fliessend geschrieben, sind etwa zwanzig Werke im Druck erschienen, als das Passionsoratorium »Christus durch Leiden verherrlicht«, mehrere Cantaten und Hymnen, acht Hefte vorzüglicher Terzette für Sopran, Tenor und Bass mit Pianoforte, ferner eine Sinfonie, Sonaten, Lieder u. s. w. Das Meiste und Beste blieb aber Manuscript, so ein Conzert für Clarinette und Fagott, mehrere Quartette und Trios, ein *Te deum,* Vaterunser u. s. w. Auch mehrere Operetten hat er geschrieben: »Laura und Fernando«, Text von Bretzner, »Die Wunderkur«, »Erwin und Elmire«

von Goethe, »Das Mädchen« von Schulz, »Des Dichters Geburtstag« u. s. w. An Schriften erschienen von ihm: »Etwas zum Choral und dessen Zubehör. Zunächst für Schullehrer-Seminare« (Leipzig, 1832), so wie »Briefwechsel eines alten und jungen Schulmeisters über allerhand Musikalisches« (Zittau und Leipzig 1838). Letztere enthält auch eine Biographie B.'s.

Bériot, Charles Auguste **de,** einer der ausgezeichnetsten Violinspieler der neuesten Zeit und zugleich als Componist für dieses Instrument von hervorragender Bedeutung, wurde am 20. Febr. 1802 zu Löwen (Louvain) geboren, wo er auch den ersten musikalischen Unterricht durch den Violinspieler Robrex, Schüler Viotti's, und den Professor der Musik Tiby erhielt und bis zum 19. Jahre verblieb. Im J. 1821 ging er nach Paris, um auf dem Conservatorium unter Viotti's, Baillot's und Lafont's Leitung seiner weiteren Ausbildung obzuliegen. Er harrte aber nur kurze Zeit auf der Musikschule aus und zog es vor, bei Baillot Privatunterricht zu nehmen. Durch Privatfleiss brachte er es dahin, dass er es wagen konnte, gleichzeitig mit Paganini bei dessen erstem Erscheinen in Paris sehr erfolgreich aufzutreten und zugleich seine ersten Compositionen vorzuführen. Von Paris ging er nach England, wo er bewundert und angestaunt wurde. Nach seinem Vaterlande zurückgekehrt, verlieh ihm der König Wilhelm der Niederlande in ehrender Anerkennung eine unabhängige Stellung durch eine Pension von 2000 Gulden und den Titel eines Kammervirtuosen, Vortheile, um die ihn jedoch die Revolution von 1830, welche Belgien von Holland trennte, wieder brachte. Nach dieser Zeit reiste er wieder mit dem früheren ungeheuren Erfolge in Deutschland, Italien, Frankreich und England. Auf dieser Reise verband er sich in Freundschaft und Liebe mit der berühmten Sängerin Malibran-Garcia (s. d.), ein Verhältniss, welches 1833, nachdem die verweigerte Einwilligung ihres ersten Gatten zur Ehescheidung gerichtlich erzwungen war, auch die gesetzliche Weihe erhielt. Die Productionen des seltenen Künstlerpaares haben überall gerechten Enthusiasmus erregt. An Baillot's Stelle kam de B. im J. 1842 an das Pariser Conservatorium, folgte aber später einem Rufe als erster Violin-Professor an das Conservatorium zu Brüssel. Hier hatte er 1855 das Unglück zu erblinden. Bis auf die Composition entsagte er hierauf aller öffentlichen Thätigkeit und ergab sich in sein beklagenswerthes Geschick mit stoischer Geduld. Der Verlust gerade dieses Lehrers war für die aufstrebende Generation ein empfindlicher, wie eine Reihe der tüchtigsten Violinisten, unter denen Prume und Vieuxtemps, die aus seiner Schule hervorgegangen sind, bezeugt. Als Violinspieler hatte de B. gerade durch die entgegengesetzten Eigenschaften wie der welterschütternde Paganini so Grosses, man kann fast sagen, Ebenbürtiges erwirkt. Er repräsentirte keine Richtung des Violinspiels vorzugsweise, sondern die Gesammtheit desselben, auch in Hinsicht auf Das, was in neuester Zeit die Behandlung des Instrumentes forderte. Sein Ton war keineswegs gross, aber edel und zierlich, seine Technik von tadelloser Glätte und in jeder Beziehung vollendet und namentlich seine Intonation unfehlbar zu nennen. Sein Vortrag war im höchsten Grade fein, doch modern elegant und auf das Pikante berechnet und trotz der reichen Abstufungsfähigkeit in hohem Grade ruhig, ganz so, wie man es bei seinem Schüler Vieuxtemps bewundert. Mit allen diesen Eigenschaften harmoniren seine Compositionen: Conzerte, Etüden, Variationen, Fantasien u. s. w. Sie nehmen nicht eben eine bedeutende Stelle in der Reihe der Erscheinungen ein, sind aber für die Mechanik des Violinspiels nicht ohne Bedeutung und für den Conzertvortrag sehr dankbar, da sie einen ritterlichen Anstand bewahren, fein und geistreich hingestellt sind und pikante Klangwirkungen bieten. In Bezug auf Beliebtheit stehen sie daher allenthalben in höchster Blüthe und geben, da sie nicht seicht sind, in der That noch für lange Zeit hinaus ein schätzbares Unterrichtsmaterial. De B. selbst starb am 9. April 1870 zu Brüssel. — Sein Sohn, ebenfalls Charles Auguste de B. geheissen, ist ein guter Pianist und Violinist und hat die einschlägige Literatur durch Salonstücke bereichert.

Berippung, Rippen, die schmalen Holzleisten, welche auf die innere Fläche des Klavierresonanzbodens, die Holzfasern desselben quer durchschneidend, aufgeleimt sind. Näheres über ihren Zweck ergeben die Artikel: Boden, Klavier und Pianoforte.

Berlijn, Anton, ein tüchtiger und zugleich fruchtbarer holländischer Componist der Gegenwart, wurde am 2. Mai 1817 zu Amsterdam von israelitischen Eltern geboren. Er erhielt dort seinen ersten Unterricht auf Klavier und Violine bei Bernh. Koch und studirte später Harmonielehre und Composition bei Ludw. Erk, Schüler Frdr. Schneider's. Im J. 1839 reiste er nach Leipzig und trat mit den besten der dortigen Meister in eine lehrreiche Verbindung. Hierauf unternahm er grössere Reisen, und da er sich vom Theater angezogen fühlte, so trat er nach seiner Rückkehr mit Moulineuf, dem Director des französischen Theaters in Amsterdam, in Verbindung und schrieb für ihn die Musik zu zwei Dramen (»*Lodoisca*« und »*Les méprises par ressemblance*«). Im J. 1840 folgte die deutsche Oper »Die Bergknappen«, Text von Körner. Dieselbe wurde im Februar 1841 unter der Direction van Bree's aufgeführt und brachte ihm einen schmeichelhaften Erfolg. In der Zeit von 1836 bis 1842 hat er überhaupt in Amsterdam noch zwölf Ballette und die Musiken zu mehreren Dramen mit Chören zur Aufführung gebracht, eben so eine Oper »Proserpina«. Während eines längeren Aufenthaltes in Brüssel schrieb er eine Oper »*Le lutin de Culloden*«, von der jedoch nur einzelne Stücke in einem Conzerte zu Paris im Mai 1846 zur Aufführung kamen. Sein Landesherr, Wilhelm II., begierig, das Talent B.'s kennen zu lernen, liess in einem Hofconzert im Februar 1843 mehrere Nummern aus B.'schen Opern vorführen und ernannte den Componisten zum Ritter des Eichenkronenordens. Durch Fétis kam 1844 in Brüssel eine Mendelssohn gewidmete Ouverture triomphale zur Aufführung, und durch Spohr in Kassel 1857 eine Sinfonie, unstreitig B.'s bestes und gediegenstes Werk. In unausgesetzter Schaffensthätigkeit lebte B. in Amsterdam, wo ihn rasch und unerwartet am 16. Januar 1870 der Tod abrief. Mehr als zweihundert Werke aller Gattungen sind seiner Feder entsprossen; ein grosser Theil davon ist theils in Leipzig, theils in Amsterdam im Druck erschienen. In seinem Nachlass befindet sich u. A. ein Oratorium »Moses auf Nebo«, ein »*Tantum ergo*« und eine grosse Messe. B. war ein erfahrener und gewandter Tonsetzer, besass Feuer sowohl, wie Anmuth und eine tiefe Kenntniss des Contrapunkts. Gleichwohl sind seine Compositionen weder Repertoirstücke geworden, noch in weitere Schichten gedrungen. Was ihm in dieser Hinsicht versagt blieb, haben vielleicht vielfache Auszeichnungen, die ihm gespendet wurden, ersetzt. So besass er die grosse goldene Verdienstmedaille des Königs der Belgier (1845), der Könige von Dänemark (1845), Griechenland (1846), Schweden (1848), des Kaisers von Oesterreich (1848), des Prinzen Friedrich der Niederlande (1858), des Königs von Holland (1860), der Herzöge von Sachsen-Coburg (1864) und von Nassau. Ausserdem war er Mitglied der Akademie St. Cäcilia zu Rom, der archäologischen Gesellschaft zu Athen u. s. w.

Berlin, Johann Daniel, geboren 1710 zu Memel, wurde von seinem Vater musikalisch, besonders im Orgelspiel tüchtig ausgebildet. Im J. 1730 ging er nach Kopenhagen, wo er sich als Orgelvirtuose mit grossem Beifall hören liess, und blieb daselbst bis 1737, wo er einem Rufe als Organist und Stadtmusicus nach Drontheim in Norwegen folgte. In dieser Stellung ist er im J. 1775 gestorben. Man besitzt von ihm mehrere gute Schriften, z. B. »Anleitung zur Tonometrie« (Kopenhagen und Leipzig, 1767), worin er sehr scharfsichtig nachweist, wie man mit Hülfe der Logarithmen nach der geometrischen Progressionsrechnung die sogenannte gleichschwebende Temperatur der Intervallen-Grössen leicht und richtig ausrechnen könne; ferner »Anfangsgründe der Musik« u. s. w. Er war überhaupt einer der besten Orgelspieler seiner Zeit, bewährter Componist, gründlicher und fleissiger theoretischer Schriftsteller und tiefdenkender Techniker. Von seinen Compositionen ist blos ein Heft Sonaten gedruckt (Augsburg, 1751); in Dänemark und Norwegen sollen aber noch viele gute Kirchenmusiken und Orgelstücke von ihm vorhanden sein.

Berlioz, Hector, einer der genialsten und selbstständigsten Componisten der Gegenwart, der die ihm gebührende Anerkennung zwar nicht, wenigstens bei Lebzeiten, in seinem Vaterlande gefunden hat, wo er mit seiner künstlerischen Gesinnung und Ueberzeugung allein stand, wohl aber die Märtyrerkrone, die er mit stoischer Geduld trug. Zurückgesetzt und den Unbedeutenden fast gleichgestellt, erlabte er sich an den vorangegangenen gleich unglücklichen grossen Beispielen auf allen Gebieten der Kunst

und Literatur und tröstete sich mit der Hoffnung auf bessere Würdigung von Seiten der Nachwelt. Wie man auch über die Richtung, welche er als Tonsetzer genommen hat, denken möge, jedenfalls ist B. eine höchst merkwürdige und interessante Erscheinung, die darum litt, weil sie den Gebrauch barocker Mittel wohl in der Kunst, aber nicht im Leben, zur Förderung ihres Ruhms zu verwenden wusste. Er wurde am 11. Dec. 1803 zu *La Côte Saint-André,* einem Städtchen im Departement der Isère, geboren. Sein Vater, ein geachteter Arzt, wünschte, dass der Sohn sich derselben Laufbahn widmen möge. Während des Besuchs des Collège seiner Vaterstadt erwachte die Liebe zur Musik mit heftiger Leidenschaft in dem jungen B.; er liess sich einigen Unterricht geben und lernte an Haydn's Quartetten die Geheimnisse der Harmonie und des Formenbaues kennen. Trotz seiner Abneigung studirte er ein Jahr hindurch, dem Wunsche seines Vaters gemäss, in Paris die Heilkunde, bis der Drang zur Musik ein so mächtiger wurde, dass er jedes andere Studium aufzugeben beschloss. Nach langem Kampfe mit seinem Vater ging er selbstständig vor und trat in das Pariser Conservatorium, wo er unter Lesueur seine musikalischen Studien mit Feuereifer begann und unter Reicha fortsetzte. Von seinem Vater sah er sich in Folge dessen verstossen und aller Unterstützung beraubt, sodass er eine Choristenstelle am *Gymnase dramatique* annehmen und nebenbei Gesangunterricht ertheilen musste, um sein Leben zu fristen. Von den strengen Formen der Schule abgestossen, verliess er um 1825 das Conservatorium, um als Autodidakt dem Zuge seines ungestümen Genius zu folgen, und es entstand eine Messe, die es ihren Wunderlichkeiten zu danken hatte, dass sie in den Hauptkirchen St. Roche und St. Eustache aufgeführt wurde und wohl Verblüffung, aber keineswegs Gefallen erregte. Der damals gerade aufblühende französische Romantismus mit seinem blendenden Schimmer fand in B. einen enthusiastischen Verehrer, und er schrieb, der neuen Richtung huldigend, die Ouverturen zu »Waverley« und »Die Vehmrichter« (*Francs-juges*), so wie die phantastische Sinfonie »*Episode de la vie d'un artiste*«, in die hinein er als Programm sein eigenes, freudeleeres Leben legte. Wohlmeinenden Rathschlägen folgend, trat er noch einmal in das Conservatorium und errang nach mehreren vergeblichen Bewerbungen 1828 den zweiten und durch seine Cantate »Sardanapal« 1830 den ersten Compositionspreis (Römerpreis), der ihn endlich in den Stand setzte, als Stipendiat der Regierung ins Ausland reisen zu dürfen. Mit neu erwachten kühnen Hoffnungen eilte er nach Italien, wo er ein phantastisches, künstlerisch regelloses, aber reiche Adern der inneren Welt eröffnendes Leben begann, dessen Frucht die Ouvertüre zu »König Lear« und eine Art Sinfonie »*Le retour à la vie*«, von ihm als Melolog bezeichnet, eine Vermischung von Instrumentalem, Vocalem und Rhetorisch-Declamatorischem, war. Mit diesen Werken kehrte er bereits nach achtzehn Monaten, da ihn das italienische Musiktreiben anzuwidern begann, nach Paris zurück und rief durch die Aufführung derselben, namentlich des letzteren, in dem eine bis dahin unerhörte Masse von Mitteln aufgewendet war, jenen Kampf der Meinungen, jene widersprechenden Urtheile hervor, die in jedem seiner Folgewerke neue Nahrung zu heftigem Auftreten fanden. Allgemeinere Anerkennung erwarb er sich durch die musikalische Schriftstellerei, der er sich neben der Composition schon 1828 hingegeben, und die er nun wieder aufnahm. Die Gluck'schen, Spontini'schen und Beethoven'schen Werke fanden in ihm einen geistvollen und begeisterten Interpreten, und seine Thätigkeit um Einführung und Verständniss des von ihm über Alles verehrten Beethoven in Frankreich ist sehr hoch anzuschlagen. Zuerst trat er in dem »*Correspondant*« als Mitarbeiter auf, sodann im »*Courrier de l'Europe*« und in der »*Revue européenne*«; seit 1834 schrieb er für die »*Gazette musicale de Paris*« und wurde bald darauf Hauptmitarbeiter des »*Journal des Débats*«. Als solcher nahm er eine der allerersten Stellungen in der musikalischen Welt ein und erwarb sich wohlverdienten Ruhm, indem alle bis 1864 (so lange währte seine kritische Thätigkeit für diese angesehene Zeitung) in Paris auftretenden künstlerischen Erscheinungen in ihm einen sachkundigen, dabei wohlwollenden und unparteiischen Richter fanden. Eine solche Macht in Händen, hätte so mancher Andere für die eigenen Werke energisch gewirkt, allein Feind jeder unwürdigen Reclame, schenkte B. seine kräftige und nachhaltige Protection nur dem fremden Verdienste und suchte nur

seinen Kunstideen Verbreitung zu schaffen, ohne sie als Rückschlag auf seine musikalischen Arbeiten auszubeuten. Seine literarischen Bestrebungen sind daher unstreitig das schönste Lorbeerblatt seines künstlerischen Ruhmes. Als Tonsetzer war er übrigens auch weiterhin unausgesetzt thätig. So führte er 1834 seine Sinfonie »*Harold en Italie*«, eine künstlerische Erinnerung an seinen Aufenthalt in Italien, auf, 1837 bei der Todtenfeier für den General Damrémont sein berühmtes Requiem; 1838 fiel seine Oper «Benvenuto Cellini« in der Grossen Oper zu Paris gänzlich durch: 1839 liess er die Sinfonie »*Roméo et Juliette*« erscheinen und 1840, bei Gelegenheit der Aufrichtung der Julisäule, seine »*Sinfonie funèbre et triomphale*«. In den Jahren 1842 und 1843 machte er seine erste musikalische Reise durch Deutschland, 1845 die zweite, auf der er Wien, Pesth, Breslau u. s. w. besuchte. Ende 1846 führte er in Paris die »*Damnation de Faust*« auf, reiste 1847 nach Russland und 1848 und 1851 nach London. Im Winter 1852 besuchte er abermals Deutschland und verweilte bei Fr. Liszt in Weimar, der ihm überhaupt diesseits des Rheines wacker den Boden bereitet hatte. Im J. 1854 entstand seine Trilogie »*L'enfance du Christ*«, deren erster Theil »*La fuite en Egypte*« in Deutschland mit Erfolg mehrfach aufgeführt wurde. Im J. 1855 war er wiederum in Weimar und führte 1856 in Paris sein doppelchöriges Tedeum mit Orchester und Orgel auf, das ihm endlich die Ehre verschaffte, Mitglied der französischen Akademie zu werden. Seine weiteren bekannt gewordenen Werke sind: die glänzenden Orchester-Instrumentirungen von Weber's »Aufforderung zum Tanz«, von L. v. Meyer's »*Marche marocaine*« und der Marseillaise; ferner die komische Oper »*Béatrice et Bénédict*«, 1862 in Baden-Baden und später auch in Weimar aufgeführt, sowie die grosse Oper »*Les Troyens*«, 1866 in Paris gegeben und trotz des gelinden Fiasco, den sie erlebte, vielleicht B.'s dramatisches Hauptwerk. Seit 1839 war B. Bibliothekar am Conservatorium, im Laufe der Zeit wurde er Ritter mehrerer Orden und starb am 9. März 1869 als Offizier der Ehrenlegion; eine seinem Streben entsprechende Stellung zu erlangen, ist ihm nicht vergönnt gewesen. Sein letztes und vollendetes grosses Werk war ein Oratorium »*Le temple universel*«. Dem Abgeschiedenen beeiferte man sich, die vollen, bei Lebzeiten oft versagten Ehren zu geben; sein Leichenbegängniss in Paris war feierlich und prächtig und ein Jahr später, am 22. März 1870, wurde im Opernhause zu Paris, unter E. Reyer's Leitung, mit colossalen musikalischen Mitteln, aus den ersten Kräften der Hauptstadt zusammengestellt, eine Art Berliozfest in grossartiger Weise gefeiert. Ein literarisches Denkmal hat ihm bis jetzt der Schriftsteller Em. Mathieu de Monter durch einige dreissig zusammenhängende Artikel in der »*Revue et gazette musicale*« (Jahrg. 1869 und 1870), betitelt: »*Hector Berlioz, Etudes biographiques et critiques*«, gesetzt. — Die Urtheile über den genialen, ebenso hochpoetischen, geist- und phantasievollen, wie seltsamen Mann und Künstler laufen zur Zeit noch so weit aus einander, dass eine gerechte Würdigung seines Schaffens der Zukunft anheimfallen muss. Es steht aber fest, dass er es als hochbegabter, geistreicher Kopf fast zuerst unternommen, das Reich der Ideen mit dem der Empfindung in eminenter Weise zu vereinigen, und in diesem Sinn wahrhaft grossartige Werke geschaffen hat. Die Neuheit seiner Kunstideen übte ihren Rückschlag auf seine Erfolge; dieselben waren ungleich, keinesfalls aber von so durchgreifender Beschaffenheit, dass man daraus auf nachhaltige, tiefgehende Sympathien des Publicums schliessen könnte. In seinem Vaterlande galt das lebhafte Interesse für B. niemals dem Tonsetzer, sondern dem geistvollen Journalisten und Feuilletonisten, welcher die Fackel des Verständnisses und der Kenntniss für alles Schöne und Grosse ungebeugt vorantrug. Mehr Theilnahme und Anerkennung fand und findet er noch in Deutschland, wo man wenigstens seine individuelle Bedeutung zu würdigen weiss. Als Schöpfer der Programmmusik in ausgedehntester Bedeutung und der Verwendung des Motivs in ermüdender Wiederkehr, ohne neue Gestaltung, Umänderung und Bereicherung des Ideenganges ist er einflussreich für die sogenannte neudeutsche Schule geworden, obwohl er dieselbe heftig bekämpfte. In Frankreich stand er vollkommen isolirt da und ist es auch bis jetzt geblieben. Im treffenden Ausdruck des Darzustellenden und in der Combination ausserordentlicher Orchesterwirkungen, wie sie vor ihm kein Componist gewagt hatte, war B. ein Meister; es ist dabei nur

die Frage, ob damit auch das Kunstwerk allein und unbedingt zu einem vollkommenen gestempelt sei. Allein immerhin bleibt eine sich ausprägende, auf ein Ideal gerichtete Kraft an sich schon etwas Hochachtbares, ebenso das Talent, mit welchem sie benutzt und ausgeübt wird, und in dieser Hinsicht wenigstens ist bei B. eine bewundernswerthe Virtuosität unbedingt anzuerkennen, die nicht das besondere Naturell allein, die auch eine sorgfältige und erfahrungsreiche Ausbildung desselben an den Tag legt. — Die Veröffentlichung von B.'s, wenige Jahre vor seinem Tode verfassten Memoiren ist soeben erfolgt; sie werden manchen noch dunklen Fleck seines Schaffens und Wirkens in eine richtigere Beleuchtung setzen. Die bisher von ihm, auch in einer deutschen Gesammtausgabe in Leipzig erschienenen Schriften sind: »*Traité d'instrumentation etc.*« (Paris, 1844), ein bleibend werthvolles, noch immer unübertroffenes Werk, dem als Anhang und Ergänzung zehn Jahre später das Buch »*Le chef d'orchestre*« folgte; ferner »*Voyage musical en Allemagne et en Italie*«, verbunden mit überaus werthvollen »*Etudes sur Beethoven, Gluck et Weber*« (2 Bde., Paris, 1845), »*Les soirées d'orchestre*« (Paris, 1853, 2. Aufl. 1854), »*Les grotesques de la musique*« (Paris, 1859) und »*A travers chant*« (Paris, 1862), eine Sammlung von schon früher in Journalen erschienenen musikalischen Aufsätzen.

Berlot, Ella, geboren 1802 zu Paris, bildete sich auf dem dortigen Conservatorium zur trefflichen Pianistin aus und ertheilte seitdem mit Erfolg Privatunterricht im Klavierspiel.

Berls, Johann Rudolph, geboren 8. Mai 1758 zu Alach bei Erfurt, wo sein Vater, ein geschickter Musiker, Schullehrer war. Klavier und Violine waren die Instrumente, welche B. zuerst erlernte, nach dem Tode seines Vaters bei dessen Nachfolger Creuzmüller. Im J. 1771 wurde er Schüler des Rathsgymnasiums zu Erfurt und nahm nebenbei Musikunterricht beim Cantor Weimar und beim Rector und Organisten Reichardt, während ihm der berühmte Hässler Unterweisung und Rathschläge zur Composition ertheilte. Im J. 1779 wurde er Adjunct beim Singechor und beim Organisten an der Reglerkirche, ein Jahr darauf Knabenschullehrer zu Rhöda in Thüringen, und seitdem wirkte er eifrigst für Verbreitung guter Musik durch Errichtung von Singechören und Quartettgesellschaften. Wie als Organist, Klavierspieler und Violinist war er auch als Componist tüchtig und gewandt und schrieb als solcher Festtagsmusiken, mehrere kleine Oratorien, Motetten, Sinfonien, Arien und Klavierstücke; erschienen davon sind jedoch nur dreissig für das Klavier gesetzte Volkslieder und zwei vierhändige Sonaten.

Bermudo, Juan, spanischer Franciscanermönch zu Ecija in Andalusien und berühmter Musikgelehrter aus der Mitte des 16. Jahrhunderts. Man kennt noch von ihm ein dem Könige Johann III. von Portugal gewidmetes Werk, betitelt: »*Libro de la declaracion de instrumentos*« (Granada, 1555; Ossuna, 1609).

Bernabei, Giuseppe Ercole, geboren zu Caprarola im Kirchenstaate um 1620, war ein Schüler des Orazio Benevoli und einer der grössten Harmoniker des 17. Jahrhunderts. Von 1662 bis 1667 war er Kapellmeister im Lateran, dann, bis 1672, an der französischen Ludwigskirche, endlich, bis 1674, als Nachfolger seines Lehrers Benevoli an St. Peter im Vatican. Im letzteren Jahre berief ihn der Kurfürst Ferdinand Maria von Baiern als Kapellmeister nach München, und er säumte nicht, die in der ganzen katholischen Christenheit als die höchste angesehene Stelle an der päpstlichen Kapelle aufzugeben. Ausser geistlichen Musiken schrieb er in München, wo er 1690 starb, auch Opern, so »*La conquista del velo d'oro*«, »*La fabrica di corone*« u. s. w. Seine Hauptwerke sind jedoch die geistlichen Compositionen, nämlich vier-, acht-, zwölf- und sechszehnstimmige Messen, Psalme und Offertorien, welche sich meist in der vaticanischen Bibliothek befinden. Gedruckt erschienen sind von ihm nur eine Sammlung drei- und vierstimmiger Madrigale (Rom, 1669) und ein Motettenwerk (München, 1691). — Sein ältester Sohn, Giuseppe Antonio B., geboren 1659 in Rom und von seinem Vater unterrichtet, übertraf denselben an melodischem Fluss und Freiheit der Stimmenführung. Als Nachfolger seines Vaters im Hofkapellmeisteramte und mit dem Titel eines kurfürstlichen Hofrathes starb er am 9. März 1732 zu München. Auch er hat verschiedene Opern componirt, z. B. »*Enea*

in Italia«, »Ermione«, »Niobe« u. s. w., aber auch Messen, Sonaten u. s. w. — Ein anderer Sohn Ercole's, nämlich Vincenzo B., geboren 1669 in Rom, starb schon 1690 in München. Trotz seiner Jugend hat auch er mehrere Opern hinterlassen, als: *»Eraclio«, »Gli accidenti d'amore«* u. s. w.

Bernacchi, Antonio, ein berühmter italienischer Castrat (Altist) und Schüler des grossen Pistocchi, wurde um das J. 1700 zu Bologna geboren. Im J. 1722 trat er zum ersten Male und mit Erfolg auf, wurde aber alsbald in die kurfürstl. bairische und dann in die kaiserl. Hofkapelle in Wien gezogen. Mit Händel ging er 1730 nach London, wo er Aufsehen erregte, kehrte jedoch schon 1736 in sein Vaterland zurück und gründete in Bologna eine hochberühmte Gesangschule, aus der Kunstgrössen, wie Amadori, Guarducci, Mancini u. s. w. hervorgegangen sind. Leider starb er, als Castrat dem Schicksale eines frühen Todes verfallen, schon 1740. Ueber den künstlerischen Werth seiner Gesangsleistungen steht, den schnurstracks sich entgegenstehenden Ansichten seiner Zeitgenossen gegenüber, so viel fest, dass er, obwohl von Natur mit keineswegs schöner Stimme begabt, durch Kunst und Künstelei den Naturmangel geschickt zu verdecken wusste. Jedenfalls wiegt die Anerkennung, die er bei einem Kenner wie Händel gefunden, in dem Urtheil zu seinen Gunsten sehr schwer. B. gilt übrigens sehr erklärlicher Weise auch für den Urheber jener Gorgheggi und Rouladen, die eine so grosse Rolle in dem späteren italienischen Gesange spielen. In der Geschichte des italienischen Bühnengesanges und als Lehrer ist er eine der merkwürdigsten Kunsterscheinungen.

Bernard de Clairvaux, der Heilige, geboren 1091 und gestorben 1153, war Abt zu Clairvaux. Von ihm die Abhandlung *»De cantu seu correctione antiphonarii«* (in *Tom. II* der Ausgabe von Mabillon, Paris, 1719) und der Tractat *»St. Bernardi Tonale«* (*Gerb. script. II*), letzterer nur unter seiner Autorität verfasst. 0.

Bernard, Michael, geboren 1794 in Kurland, erprobte sein musikalisches Talent zuerst auf dem Pianoforte. Zwölf Jahre alt, spielte er bereits Conzerte von Steibelt und Hummel, sodass ihn sein Vater zur Weiterförderung 1811 nach Moskau brachte, wo er den Pianoforteunterricht John Field's erhielt und Compositionslehre bei Häsler studirte. Hierauf trat er erfolggekrönte Conzertreisen an, nach deren Beendigung er sich in Moskau als Musiklehrer niederliess. Im J. 1816 wurde er Kapellmeister des Grafen Potocki im südlichen Russland und verweilte in dieser Stellung sechs Jahre hindurch. Seit 1822 lebt er in St. Petersburg, wo er neben Ch. Mayer zu den gesuchtesten und geschätztesten Lehrern damals gehörte. Im J. 1829 begründete er eine Musikalienhandlung, die er durch Sachkenntniss und Intelligenz bald an die Spitze der Petersburger derartigen Geschäfte brachte. Er hat auch viele interessante Pianofortecompositionen geschrieben, ebenso eine russische Oper, welche zu ihrer Zeit beifällige Aufnahme fand.

Bernardi, Bartolomeo, Violinist, Vocal- und Instrumentalcomponist, der, aus Italien gebürtig, um 1720 Kapellmeister des Königs von Dänemark in Kopenhagen war. Gedruckt sind von ihm zwölf historisch interessante Violin-Sonaten mit *Basso continuo,* ferner *»Sonate a tre, per 2 Violini e Violoncello con il Basso per l'organo«.* Ausserdem sind eine Menge seiner ungedruckten Conzerte, Capricen, Cantaten u. s. w., die in der Kopenhagener Bibliothek aufbewahrt wurden, bei dem grossen Brande 1794 ein Raub der Flammen geworden.

Bernardi, Francesco, genannt *Il Senesino,* berühmter italienischer Mezzo sopranist und älterer Zeitgenosse Bernacchi's, wurde um 1685 zu Siena geboren. Im J. 1719 war er als Castrat bei der italienischen Oper in Dresden angestellt, ging ein Jahr später mit Händel nach London, wo er in der Oper *»Muzio Scevola«* enormen Erfolg hatte. Zwistigkeiten mit Händel veranlassten B.'s Entlassung, und er kehrte in Folge dessen in sein Vaterland zurück, wo er noch längere Zeit als Bühnensänger im Flor stand. Er scheint im J. 1740 gestorben zu sein. Seine Stimme war hell und durchdringend, die technische Entwickelung und Volubilität derselben vorzüglich. Sein Vortrag des Recitativs galt für vollendet, und auch seine Darstellung liess nichts zu wünschen übrig.

Bernardi, Steffano, gegen Ausgang des 16. Jahrhunderts geboren, war einer

der gelehrtesten Tonsetzer seiner Zeit und fungirte am Dome zu Verona als Kapellmeister. Weitere Nachrichten fehlen. Von ihm vier- und fünfstimmige Messen, fünf-, sechs- und achtstimmige Psalme, Motetten, Madrigale zu vier bis sechs Stimmen, auch ein theoretisches Werk »*Porta musicale*« (Verona, 1615), welches den musikalischen Elementarunterricht behandelt.

Bernardini, Marcello, geboren um 1752 zu Capua, wesshalb er auch *Marcello di Capua* genannt wurde. Er blühte als dramatischer Dichter und Componist, namentlich von komischen Opern und Intermezzi, deren er einige zwanzig verfasste. Seine einzige ernste Oper »*Pizarro in Peru*« zeigte, dass er dem grossen Style nicht gewachsen war. Ueberhaupt erstreckten sich seine Erfolge nur auf Italien, während das Ausland von seinen Werken keine Notiz nahm.

Bernardino, Maëstro, italienischer Organist zu Anfange des 15. Jahrhunderts, wurde am 3. April 1419 zum Organisten der ersten Orgel an der Marcuskirche in Venedig ernannt.

Bernart von Ventadour, Trobador von niederem Herkommen, geboren um 1120 zu Limousin. In seiner Jugend beneidet als begünstigter Liebhaber mehrerer vornehmen Damen, besonders der von Ludwig VII. 1151 geschiedenen Herzogin Eleonore von der Normandie, ging er, als Letztere sich mit Heinrich II. von England vermählte, zu dem Grafen Raimond V. von Toulouse, wo er bis 1194 blieb und dann in das Kloster Dalon sich zurückzog. Etwa sechs Jahre später ist er in hohem Alter daselbst gestorben. Von seinen Liedern und Gesängen sind noch 50 Gedichte erhalten.

Bernasconi, Andrea, der Sohn eines französischen Offiziers, der sich später in Parma als Kaufmann niederliess. Auf der Reise dahin wurde B. 1712 in Marseille geboren. Mit wachsendem Alter entwickelte sich in B. grosses Talent für die Musik, welches durch Unterricht gefördert wurde. Als sein Vater, dem Bankerott nahe, aus Kummer gestorben war, sah sich B. gezwungen, Musiklectionen zu geben; nebenbei studirte er eifrig Composition. Seine erste Oper »*Alessandro severo*« machte in Venedig 1741 Glück, und dadurch ermuntert, schrieb B. noch viele andere Opern, theils für Bühnen Italiens, theils für Wien. Im J. 1754 begab er sich nach München, wo er ein Jahr später kurfürstl. Hofkapellmeister wurde und am 24. Januar 1784 starb. Seine Erfindung war nicht bedeutend, sein Styl aber correct und fliessend und dem damaligen Geschmacke geschickt angepasst. Ausser den Opern »*Didone abbandonata*«, »*Endimione*«, »*Temistocle*«, »*Antigono*«, »*Adriano in Siria*«, »*Bajazet*« u. A. hat er auch ein Oratorium »*La Betulia liberata*« und viele Messen, Vespern, Motetten, Responsorien, Litaneien u. s. w. componirt.

Bernasconi, Antonia, Stieftochter des Vorigen, ein Kind des herzogl. würtemberg'schen Kammerdieners Wegele, dessen Wittwe in Parma 1747 die Gattin Bernasconi's geworden war. Antonia war 1741 in Stuttgart geboren und fand in ihrem Stiefvater ihren Gesanglehrer. Ihre erste glückverheissende Rolle war 1767 die »Alceste« in Gluck's gleichnamiger Oper, und bald wurde sie als erste Sängerin der italienischen Oper in Wien angestellt, wo sie auch zu Anfange des 19. Jahrhunderts starb. Auf Gastspielreisen hatte sie sich in Deutschland und in Italien einen weithin berühmten Namen erworben. — Auch ihre jüngere Stiefschwester, die rechte Tochter Bernasconi's, war eine angesehene Sängerin.

Bernelius, ein Geistlicher und Gelehrter aus der ersten Hälfte des elften Jahrhunderts, von dem man noch eine Schrift besitzt, betitelt: »*De cita et vera divisione monochordi in diatonico genere*«. 0.

Berner, André, Violinvirtuose und Componist, aus Böhmen gebürtig, wo er um 1760 geboren war. Als Mitglied der kurfürstl. kölnischen Kapelle kam er nach Bonn, wo er auch die Familie Beethoven kennen lernte. Er starb schon am 5. August 1791 zu Bonn. Als Spieler wurde er von seinen Zeitgenossen sehr gerühmt und auch seine Compositionen, bestehend in Sinfonien, Violinconzerten und Solostücken für verschiedene Instrumente, waren sehr beliebt. Erschienen davon ist nur ein Doppelconzert für zwei Hörner.

Berner, Friedrich Wilhelm, trefflicher Kirchencomponist und Orgel- und Klavierspieler, geboren zu Breslau am 16. Mai 1780, wo sein Vater Johann Georg

B. Oberorganist und zugleich der erste Musiklehrer des Sohnes wurde. Bereits 1789 konnte B. mit Beifall als Klavierspieler öffentlich auftreten, und vier Jahre später wurde er, noch Gymnasiast, zweiter Organist an der evangelischen Hauptkirche seiner Vaterstadt. Damals schon machte er Versuche in der Composition, erlernte noch mehrere andere musikalische Instrumente und benutzte jede Gelegenheit, sich in der Tonkunst weiter zu bilden. So reiste er 1800, um Türk's Vorlesungen zu hören und an dessen wöchentlichen Aufführungen Theil zu nehmen, nach Halle. Bach und Kirnberger wurden damals Gegenstände seines eifrigsten Studiums. Nach Breslau zurückgekehrt, erweiterte er sein Orgelspiel an dem des berühmten Wölffl und machte es grossartiger und brillanter. In der Folge zog er von C. M. von Weber's Freundschaft, der von 1804 bis 1806 Musikdirector des breslauer Stadttheaters war, bedeutenden Vortheil. Seitdem wirkte er in seiner Vaterstadt, vereint mit Schnabel, sehr vortheilhaft für den Gesang. In Folge dessen wurde B. Lehrer der theoretischen Musik an der Universität und dem Schullehrerseminar und nach Eröffnung des akademischen Singinstituts für die Kirche dessen Director. Zugleich war er Organist an der Elisabethkirche und erwarb sich den Ruf eines der vorzüglichsten Orgelspieler seiner Zeit. Sein einziger, aber ausgezeichneter Schüler im Orgelspiel war Adolph Hesse. Die angestrengte Thätigkeit zog ihm eine Brustkrankheit zu, er musste sich desshalb fast ganz zurückziehen und starb am 9. Mai 1827. Als Componist ist B. in den verschiedensten Gattungen aufgetreten; untergeordnet in seinen Instrumental- und Klavierwerken mit Ausnahme der Orgelstücke, behaupten seine Psalme (namentlich der 150.), Motetten, Hymnen und Cantaten einen hohen Werth, ebenso seine Gesänge und Lieder, von denen »Deutsches Herz, verzage nicht«, »Wie schön ist diese Blume« (»Nach diesen trüben Tagen«) und »Nur fröhliche Leute lasst, Brüder« in den Volksmund übergegangen sind. Von seinen Schriften sind die »Grundregeln des Gesanges« und »Lehre der musikalischen Interpunktion« hervorzuheben. — Sein jüngerer Bruder und zugleich Schüler, Heinrich Ludwig B., gestorben 1823 als Organist an der Barbarakirche in Breslau, war ein fertiger Klavierspieler und hat auch Einiges für dieses Instrument componirt.

Bernhard, mit dem Beinamen der Deutsche, ein geschickter Musiker und berühmter Organist an der Marcuskirche in Venedig, lebte in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts und hat um 1470 die wichtige Erfindung des Orgelpedals gemacht.

Bernhard, Anton, auch Bernard geschrieben, ausgezeichneter Violinist und Bratschist und in ersterer Eigenschaft in Berlin Kammermusicus in der Kapelle des Prinzen Friedrich Wilhelm von Preussen, nach dessen Regierungsantritt er 1786 Mitglied der königl. Opernkapelle wurde. Bis 1792 findet er sich als solches noch aufgezeichnet.

Bernhard, Christoph, der Sohn eines armen Schiffers, war zu Danzig 1612 geboren und musste schon früh seinen Unterhalt durch Chorsingen und Notenschreiben selbst zu erwerben suchen. Seine schöne Stimme verschaffte ihm in Dr. Strauch einen Protector, der ihn musikalisch unterrichten liess und ihn auf die lateinische Schule schickte. Vielseitig gebildet, kam er als Compositionsschüler zu dem berühmten Kapellmeister Schütz nach Dresden, wo er die Aufmerksamkeit und Gunst des Kurfürsten erwarb, der ihn zweimal nach Italien und Rom reisen liess. Mit reichen Kenntnissen und als trefflicher Tenorsänger kam er nach Dresden zurück und wurde neben Albrici, Peranda, Bontempi und Schütz als Kapellmeister angestellt. Uneinigkeit und Zwist mit den italienischen Sängern verleidete ihm jedoch diese Stelle; er erbat seine Entlassung und ging 1664 als Cantor und Musikdirector nach Hamburg. Vom Kurfürsten Johann Georg II. wieder nach Dresden zurückberufen, wurde er Lehrer der Kurprinzen Johann Georg und Friedrich August, so wie der Nachfolger Schütz's im Kapellmeisteramte. Er starb in letzterer Stellung am 14. Novbr. 1692. Von seinen vortrefflichen Compositionen ist nur Weniges im Druck erschienen, so: »Geistliche Harmonien, bestehend in zwanzig deutschen Conzerten für drei, vier und fünf Stimmen« und »*Prudentia Prudentiana*«, eine lateinische, im dreidoppelten Contrapunkt gesetzte Hymne. Eine seiner als vorzüglich gerühmten theoretischen Schriften, betitelt »Ueber den Gebrauch der Consonanzen und Dissonanzen und den Contrapunkt«

und ein anderes »Ueber die musikalische Composition« cursirten noch lange nach seinem Tode in Abschriften, dürften aber jetzt verschollen sein.

Bernhard, Wilhelm Christoph, ein trefflicher Orgel- und Klavierspieler, der 1760 zu Saalfeld geboren war, nach Russland ging und schon 1787 zu Moskau starb.

Bernhardi, Stephan, s. Bernardi, Steffano.

Bernia, Lautenspieler und Componist für dieses Instrument, welcher um 1600 zu Bologna lebte. Von seinen Compositionen finden sich in des Besardus Sammlung »*Novus partus*« noch erhalten eine »*Toccata cromatica*«, ein »*Ricercare sopra ut, re, mi, fa, sol, la*« und eine Art Humoreske, betitelt »*Gallus et gallina*« (»Hahn und Henne«).

Bernier, Nicolas, geboren den 28. Juni 1664 zu Nantes, einer der gewiegtesten französischen Tonsetzer im strengen Satze, war ein Schüler und vertrauter Freund Caldara's, dessen Werke seine Muster waren. B. war zuerst Kapellmeister an der heiligen Kapelle zu Paris, sodann an der Hofkapelle des Königs von Frankreich. Als solcher starb er am 5. Septbr. 1734 zu Versailles. Dort hatte er eine Musikschule errichtet, welche mehrere der ausgezeichnetsten französischen Tonkünstler gebildet hat. Von B.'s interessanten Compositionen ist noch Vieles erhalten, so mehrere Collectionen Motetten, einige Cantaten und ein »*Salve regina*«.

Berno, Augiensis, genannt Berno von Reichenau, ein gelehrter deutscher Benedictinermönch zu Prüm bei Trier um die Wende des 10. und 11. Jahrhunderts. Kaiser Heinrich II. bestellte ihn 1008 zum Abte von Reichenau am Bodensee, wo die Klosterzucht in Verfall gerathen war. B. stellte durch sein 40jähriges weises Wirken den alten Glanz dieses Klosters und seiner Schule wieder her. Sein Hauptverdienst besteht in den Verbesserungen, welche durch ihn die Kirchenmusik Deutschlands erfuhr. Schon 1014 hatte er den Kaiser nach Rom begleitet und dort Gesang und Musik studirt. Er starb am 7. Juni 1048. Von seinen musikalischen Schriften können angeführt werden: »*De varia psalmorum atque cantuum modulatione*«, ferner »*Prologus in tonarium*«, »*Tonarius*« und »*De consona tonorum diversitate*«, welche sämmtlich Gerbert in seine »*Scriptores mus.*« aufgenommen hat. Tritenheim erwähnt auch eines »*Liber de instrumentis musicis et de mensura monochordi*«.

Bernouilli, eine Gelehrtenfamilie, welche in einer merkwürdigen Folgenreihe ausgezeichnete Männer aufzuweisen hat, die sämmtlich die mathematischen und verwandten Wissenschaften znm Gegenstande ihrer Studien wählten. Dieselbe wanderte unter Herzog Alba der Religionsbedrückungen wegen von Antwerpen aus, flüchtete anfangs nach Frankfurt a. M. und ging dann nach Basel, wo sie später die höchsten Aemter des Staats bekleidete. Folgende sind es, welche die Akustik mit in den Kreis ihrer Untersuchungen zogen und dadurch für die Musik wichtig wurden: 1) Johann B., geboren den 27. Juli 1667 zu Basel, gestorben ebendaselbst als Doctor der Medicin und Professor der Mathematik und Physik, einer der grössten Mathematiker, der sich einem Newton und Leibnitz kühn zur Seite stellen kann. Seine sämmtlichen Schriften erschienen in Genf (2 Bde. 1742 in 4). Musikalisch wichtig daraus sind: »Erfindungen von dem Schwunge der ausgedehnten Chorden, wenn dieselben mit Gewichten von verschiedener Schwere in gleichen Entfernungen beschwert werden« (ursprünglich im dritten Bande der Schriften der Akademie der Wissenschaften zu St. Petersburg 1732 abgedruckt). — 2) Daniel B., einer der Söhne des Vorigen, geboren den 9. Febr. 1700 zu Gröningen, war 1725 Professor in St. Petersburg und seit 1743 Professor der Anatomie, Botanik und Physik in Basel, wo er hochbetagt am 17. März 1782 starb. Zehnmal hatte er den Preis der Pariser Akademie erhalten, und seine Abhandlungen, in denen die Stabschwingungen und die Gesetze der Luftoscillationen in Pfeifen auf's Richtigste entwickelt sind, finden sich in den Acten der Petersburger, Pariser, Berliner und anderer Akademien, deren Mitglied er war, gedruckt. Von demselben sind zu nennen: »*De vibrationibus et sono laminarum elasticarum; de sonis multifariis, quos laminae elasticae diverso modo edunt; de motu miti, qui laminis elasticis a percussione simul imprimitur; de vibrationibus chordarum ex duabus partibus tam longitudine, quam crassitie ab invicem diversis compositarum; de coëxistentia vibrationum simplicium haud perturbatarum in systemate composita*« und noch viele andere, die später Chladni bei seinen akustischen Untersuchungen trefflich benutzt

hat. — 3) Jakob B., ein Sohn Daniel's, geboren zu Basel 1759, starb bereits 1789 als Professor der Mathematik in St. Petersburg am Schlagflusse, als er sich in der Newa badete. Seine scharfsinnigste und wichtigste akustische Abhandlung ist sein »*Essai théoretique sur les vibrations des plaques élastiques rectangulaires et libres*«.

Bernsdorf, Eduard, geboren den 25. März 1825 zu Dessau, machte seine musikalischen Studien bei Frdr. Schneider in Dessau, sodann bei A. B. Marx in Berlin. Er liess sich in Leipzig nieder, wo er als Componist, Musiklehrer und Schriftsteller hochgeachtet lebt und wirkt. Er hat das von J. Schladebach 1855 begonnene »Neue Universal-Lexikon der Tonkunst in drei Bänden« fortgeführt und vollendet und mit einem trefflichen und sorgfältig gearbeiteten Nachtrag versehen. Seine Compositionen bestehen in tüchtigen Klavierstücken und Liedern und seine Journalkritiken sind sachkundig geschrieben und stehen in Ansehen.

Bernuth, Julius **von,** geboren den 8. August 1830 zu Rees in der preussischen Rheinprovinz, besuchte bis 1849 die Gelehrtenschule zu Wesel, in welcher Stadt sein Vater Landrath war, und bezog dann die Universitäten Bonn und Berlin, um sich den Rechts- und Staatswissenschaften zu widmen. Musik trieb er dabei mit leidenschaftlicher Vorliebe und nahm Klavierlectionen bei W. Steifensand und W. Taubert und theoretischen Unterricht bei S. W. Dehn. Nach bestandenem Staatsexamen, 1852, ging er als Referendar an das Kreisgericht nach Wesel, gab aber nach zwei Jahren die eingeschlagene Laufbahn ganz auf und studirte von 1854 bis 1856 auf dem Leipziger Conservatorium ausschliesslich und mit bestem Erfolg Musik, namentlich Theorie und Gesang. Im J. 1857 gründete er in Leipzig den Kammermusikverein »Aufschwung«, 1859 den Dilettanten-Orchesterverein und wurde 1860 als Nachfolger J. Rietz's Director der Singakademie und des Männergesangvereins. Nachdem er im Sommer 1863 in London bei Manuel Garcia noch eingehendere Gesangstudien gemacht hatte, wurde er im Herbst 1864 zum Director der Euterpe-Conzerte in Leipzig ernannt, um deren Hebung er sich grosse Verdienste erwarb. Seit 1867 ist er als Director der Philharmonischen Conzerte in Hamburg thätig und wirkt höchst vortheilhaft auf ein gediegenes Musikleben der alten Reichsstadt ein. B. hat als Componist in allen Gattungen der Musik geschaffen, aber nur sehr Weniges und nicht einmal das Bedeutendere veröffentlicht.

Beroaldus, Philippus, Philosoph in Bologna, wo er gegen Ende des 15. Jahrhunderts lebte und lehrte. Von ihm u. A. auch eine Schrift, betitelt »*De laude musices*«.

Berr, Friedrich, rühmlichst bekannter Clarinett- und Fagottvirtuose und Professor am Conservatorium zu Paris, war am 17. April 1794 zu Mannheim geboren. Als Fagottist trat er in ein französisches Regiment, wurde bald Musikmeister und machte mehrere Feldzüge, hauptsächlich den nach Spanien mit. Als er 1816 in Douai garnisonirt war, nahm er bei Fétis, der damals dort noch Organist war, den ersten Unterricht in der Harmonielehre, während er zuvor als Naturalist componirt hatte. Ein Jahr darauf begann er in Paris bei Reicha Compositionsstudien und erwählte zugleich die Clarinette zu seinem Hauptinstrumente. Um an Gambaro's Stelle erster Clarinettist der Italienischen Oper zu werden, nahm er 1823 seinen Abschied vom Militair. Er wurde hierauf 1831 Professor am Conservatorium, 1832 erster Solo-Clarinettist in der Kapelle des Königs, 1835 Ritter der Ehrenlegion und starb am 24. Septbr. 1838. Als Virtuose entwickelte er einen schönen, biegsamen Ton, enorme Fertigkeit und geschmackvollen Vortrag. Er hat viel für Militairmusik, für Clarinette, Fagott, Posaune und Ophicleïde geschrieben, namentlich ist eine Clarinett- und eine Fagottschule hervorzuheben. — Auch seine Brüder, Henri B., geboren 1798 (Posaunist), und Philipp B., geboren 1804 (Clarinettist), haben sich als Virtuosen hervorgethan.

Berr, Michael, ein vielseitiger jüdischer Gelehrter, geboren 1780 zu Nancy, hat eine treffliche Schrift über die Musik der alten Hebräer hinterlassen.

Berra, Marco, Name eines Verlegers, welcher 1839 in Prag eine Musikalienhandlung begründete und in Flor brachte. Unter Anderem sind daselbst die sämmtlichen Labitzky'schen Tänze erschienen.

Berretta, Francesco, s. Beretta.

Berretari, Aureliano, genannt Fiesoli, lebte um die Mitte des 17. Jahrhunderts als Tonkünstler und Mönch des St. Hieronymusordens. Messen und Psalme von ihm, in Venedig gedruckt, tragen die Jahreszahl 1656.

Bert, Johann, ein deutscher Tonkünstler und Anhänger der Reformation um 1530, dem der Choral in mixolydischer Tonart »O wir armen Sünder« gewöhnlich zugeschrieben wird. Er hat jene Melodie jedoch nachweisbar nur vierstimmig gesetzt, da sie lange vorher schon auf das Lied »O du armer Judas« gesungen wurde.

Bertacchi, Francesco, italienischer Tonkünstler und Kapellmeister an der Kirche San Petronio in Bologna, wurde 1633 in Gemeinschaft mit Domenico Burnetti der Begründer einer Akademie daselbst, die man zum Unterschied von der älteren, schon um 1622 gestifteten *Accademia de' Filomusi: Accademia de' Musici Filaschisi* nannte. Seine Lebensumstände, wie seine Compositionen, von denen man nur weiss, dass sie zu ihrer Zeit sehr beliebt waren, haben sich der Nachforschung entzogen.

Bertali, Antonio, irrthümlicher Weise auch Bartali, Bertalli, Bertaldi und Berthali geschrieben, war zu Verona 1605 geboren. Mit dem Rufe eines ausgezeichneten Componisten kam er als kaiserl. Kapellmeister nach Wien, wo er auch seine Hauptwerke schuf. Ausser Kirchenstücken, Sonaten und einem »*Thesaurus musicus trium instrumentorum*« hat er auch Opern geschrieben, wie »*Il rè Teodoro*«, »*Gli amori d'Apollo*« u. s. w. Sein Todesjahr ist unbekannt. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass er 1680 noch am Leben war.

Bertani, Lelio, hervorragender italienischer Contrapunktist aus Brescia, wo er um 1520 geboren war. Anfangs Domkapellmeister in seiner Vaterstadt, wurde er später an den Hof des Herzogs Alfonso von Ferrara gezogen und war zuletzt Kapellmeister an der Kathedrale zu Padua, nachdem er einen Ruf des Kaisers Rudolph, nach Wien zu kommen, abgelehnt hatte. Er starb zu Padua (nach Anderen zu Brescia) um 1600. Gedruckt erschienen von ihm fünfstimmige Sonaten und sechsstimmige Madrigale.

Berteau (nicht Bertaut, Bertault oder Berthaut), am Anfang des 18. Jahrhunderts zu Valenciennes geboren, lernte von einem böhmischen Musiker die Gambe spielen, vertauschte dies Instrument jedoch später mit dem Violoncell, auf dem er es zu enormer Fertigkeit brachte. Er trat zum ersten Male 1739 in Paris in einem der *Concerts spirituels* öffentlich auf und erregte Staunen und Bewunderung. Er wurde hierauf der Begründer der französischen Violoncellschule und hat als Schüler Cupis, die beiden Janson und Duport den Aelteren hinterlassen. Er selbst starb im J. 1756 zu Paris. Sein Ton und seine Kunst auf dem Instrumente zu singen, sollen unvergleichlich gewesen sein. Er hat Conzerte und Sonaten geschrieben.

Bertelmann, Johann Gottfried, geboren um 1785, bildete sich auf Reisen zu einem tüchtigen Klavier- und Violinspieler und zu einem einsichtsvollen Theoretiker heran. In Folge dessen wurde er Lehrer an der königl. Musikschule zu Amsterdam, Mitglied des königl. Instituts und Ehrenmitglied des Vereins zur Beförderung der Tonkunst. Als Lehrer der Theorie, des Gesanges, Klavier- und Violinspiels genoss er bis zu seinem Tode, im J. 1849, eines grossen Rufes in Holland. Er schrieb zahlreiche Fest- und Trauercantaten, eine Messe, ein Requiem, Chöre, Arien, Lieder und Gesangfugen, an denen Haydn's Einfluss unverkennbar ist.

Bertelsmann, Karl August, geboren den 3. August 1811 zu Gütersloh in Westphalen, bildete sich musikalisch zuerst auf dem Seminare zu Soest und trieb seit 1829 bei Rinck in Darmstadt Orgelspiel und Compositionslehre. Bald hierauf wurde er Hauslehrer, dann Musiklehrer am Seminar in Soest. Dort, wie in Amsterdam, wo er sich 1838 als Musiklehrer niederliess, gründete er Gesangvereine und componirte einige Orgelstücke, ein- und mehrstimmige Gesänge.

Berthaume, Isidor, wurde 1752 in Paris geboren und bekundete schon im Kindesalter staunenswerthe Talente für das Violinspiel und auch für die Composition. Im J. 1774 wurde er als erster Violinist im Orchester der Grossen Oper angestellt und 1783 als Musikdirector der *Concerts spirituels*. Die immer höher gehenden Wo-

gen der Revolution vertrieben ihn 1791 aus seinem Vaterlande. Er begab sich auf Conzertreisen, fand allgemeine Bewunderung und wurde 1793 herzogl. oldenburg'scher Conzertmeister und Musikdirector zu Eutin. Dort blieb er bis zum J. 1800, machte dann eine Kunstreise durch Scandinavien und kam endlich 1802 in St. Petersburg an, wo er als erster Violinist der kaiserl. Privatkapelle angestellt wurde, aber schon nach wenigen Wochen, am 20. März desselben Jahres, starb. B. war ein überaus bedeutender Virtuose und nicht minder tüchtig und gewandt als Komponist. Seine Arbeiten, bestehend in conzertirenden Sinfonien, Conzerten, Soli's, Duos für Violine, so wie in Klaviersonaten, behaupten ihren Werth. Von seinen Schülern erwarben sich Ruhm Gasset und Lafont.

Berthod, Blaise, geboren in der Grafschaft Bugey, war um 1640 Sänger und Kammermusicus des Königs Ludwig's XIII. in Paris und bei diesem Fürsten ob seiner Kunst so beliebt, dass er Geheimsecretair wurde und nach und nach die Kanonicate von Chalons, Alby, St. Quentin, Bourges und Dijon erhielt. Des Königs Lieblings-Privatbeschäftigung soll es gewesen sein, das Bildniss seines Günstlings immer von Neuem zu zeichnen und in den Prunkgemächern aufzuhängen.

Berthold, Karl Friedrich Theodor, geboren den 18. Decbr. 1815 in Dresden, studirte in seiner Vaterstadt bei Jul. Otto Contrapunkt und erhielt auf königliche Kosten bei Joh. Schneider Unterricht im Klavier- und Orgelspiel. Im J. 1840 ging B. mit einer hochadeligen russischen Familie nach Kleinrussland und kam 1843 als Musikinspector an das Fräuleinstift zu Charkow. In gleicher Eigenschaft wurde er 1849 an das Patriotische Fräuleinstift nach St. Petersburg versetzt. Daneben wurde ihm die Professur der Compositionslehre in der kaiserl. Hofsängerkapelle übertragen und eben so das Organistenamt und Musikdirectorat an der evangelisch-lutherischen St. Annenkirche. Die Gründung des grossen St. Annen-Gesangvereins, der alljährlich in einem grossen Conzerte öffentlich auftrat und Oratorien und Kirchenstücke von Händel, Bach, Mendelssohn, Hiller und B. aufführte, ist sein Werk, eben so die seitdem sichtlich hervorgetretene Blüthe des kirchlichen Gesanges in der nordischen Hauptstadt. Im J. 1864 folgte er einem Rufe als Hoforganist der evangelischen Hof- und Landeskirche in Dresden, wo er der Amtsnachfolger seines Lehrers Dr. Joh. Schneider wurde. Dort beschäftigt sich B. auch erfolgreich mit Unterricht in der Composition und auf der Orgel. Neuerdings wurde von ihm eine grosse Messe in der katholischen Hofkirche zu Dresden aufgeführt. Unter seinen Werken, bestehend in Kirchencompositionen, Ouvertüren, Klavierstücken und Liedern, befindet sich ein Oratorium »Petrus«, eine Sinfonie und eine Conzertouvertüre für Orchester, welche 1848 mit dem Preise gekrönt wurde.

Bertholdo, Sper'indio, s. Bertoldo.

Bertin, Louise Angélique, geboren den 15. Januar 1805 zu Roches bei Bièvre, bildete sich zur Klavierspielerin und Componistin heran, ohne aber als letztere hervorragend genug talentirt zu sein. Ihre Erstlingsoper »*Guy Mannering*«, privatim aufgeführt, bahnte ihr den Weg zur Bühne, wo sie 1827 den »*Loup garou*«, 1831 den »Faust« und 1836 »*Notre-dame de Paris*« ohne besonderen Erfolg und nur von einer freundlich gesinnten Presse unterstützt, zur Aufführung brachte. Seitdem ist sie nicht wieder öffentlich aufgetreten und begnügte sich mit der Composition kleiner Romanzen und Chansons.

Bertin, T. de la Doué, geboren zu Paris um 1680, war ein beliebter und gefeierter französischer Operncomponist, der sich Lulli's anerkannte Werke zum Vorbild genommen hatte. Zuerst war er Klavierlehrer des Herzogs von Orléans und Organist an der Kirche der Theatiner. Hierauf kam er 1714 als Accompagnateur und Violinist in das Orchester der Grossen Oper, wo er bis 1734, dem Jahre seiner Pensionirung, blieb. Er starb 1745. Die berühmtesten seiner dramatischen Werke sind: »*Ajax*«, »*Cassandre*«, »*Diomède*«, »*Le jugement de Paris*« und »*Les plaisirs de la campagne*«.

Bertini, eine in Bezug auf Künstlerschaft sehr achtbare französische Musikerfamilie mit italienisirtem Namen, deren ältestes Glied, um 1750 zu Tours geboren, als Musiklehrer in verschiedenen Städten des südlichen Frankreichs lebte. Wäh-

rend der Revolutionszeit befand er sich in Paris, hierauf einige Zeit in London. Im J. 1811 führte er seinen jungen Sohn und Schüler Henri auf Kunstreisen durch die Niederlande und Süddeutschland und starb im J. 1814. Er hat Messen und Motetten eigener Composition im Manuscript hinterlassen. — Sein ältester Sohn, Bénoit Auguste B., geboren den 5. Juni 1780 zu Lyon, erhielt den ersten Klavier- und Compositionsunterricht von seinem Vater, worauf er seit 1793 sechs Jahre hindurch Clementi's Schüler in London war. Er wurde auf Reisen, und namentlich in Paris, als gediegener und fertiger Pianist anerkannt, liess sich aber bleibend in London nieder, wo er stark begehrten Klavierunterricht ertheilte. Als Componist hat er sich durch Sonaten, Rondos und Fantasien für Klavier, so wie durch eine Oper, »*Le prince d'occasion*« bemerkbar gemacht. — Von weit grösserer Bedeutung erscheint sein jüngerer Bruder: Henri B., zum Unterschiede von beiden Vorhergenannten »*Le jeune*« genannt. Derselbe war am 28. Octbr. 1798 zu London geboren und wurde in musikalischer Beziehung vom Vater und Bruder vortrefflich gebildet. Auch auf der Harfe verschaffte er sich eine nicht geringe Fertigkeit. Kaum zwölf Jahr alt, begann er seine Kunstreisen, die ihn als feinen und fertigen Klavierspieler und auch als Componisten aufs Vortheilhafteste bekannt machten und die Grundlage für seinen grossen europäischen Ruf abgaben. Seit 1821 lebte er als überaus beschäftigter und glänzend honorirter Klavierlehrer in Paris, abwechselnd auch in London; bei herannahendem Alter zog er sich auf eine Villa bei Grenoble zurück. Als Klaviercomponist behauptet er einen hohen Rang, denn er bekundet in seinen Werken frische Fantasie, Eleganz und natürlichen Fluss, und die Art der Arbeit lässt immer den gründlich gebildeten Musiker durchblicken. Obenan an Werth stehen seine Klavierschule und seine zahlreichen Klavieretüden, die, vom Leichtesten beginnend, eine treffliche Vorschule zu J. B. Cramer's Studienwerken abgeben. Sie sind in allen Ländern Europas gekannt, geschätzt und gedruckt. In seinen übrigen Tondichtungen, aus denen als grössere Arbeiten einige Trios, ein Sextett, ein Nonett und eine Serenade für Pianoforte und Blasinstrumente hervorzuheben sind, ist ein Zug von Kühnheit, Grossartigkeit und Erhabenheit nicht zu verkennen. Im Druck erschienen sind gegen zweihundert seiner Compositionen.

Bertini, Salvatore, geboren im J. 1721 in Palermo, war auf dem Conservatorium zu Neapel ein Schüler Leo's. Er erhielt einen Ruf als Kapellmeister nach St. Petersburg, den er jedoch aus religiösen Scrupeln nicht annahm. Vielmehr kehrte er nach seiner Geburtsstadt zurück und begann für das dortige Theater zu arbeiten. Nach Abgang des David Perez, der einem Rufe nach Lissabon folgte, wurde B. kgl. Kapellmeister in Palermo. Auf sein Seelenheil stets ängstlich bedacht, gab er später die Composition und Direction der weltlichen Musik auf und schrieb nur noch geistliche Werke, unter denen die Obsequien für Karl III. und ein vierstimmiges, so wie ein zweichöriges Miserere berühmt wurden. B. selbst starb am 16. Decbr. 1794. — Sein Sohn, der Abbé Giuseppe B., ist um 1756 zu Palermo geboren und zeichnete sich als Kirchencomponist mit dem Titel eines königl. Kapellmeisters aus. Er ist ausserdem der Herausgeber eines »*Dizzionario storico-critico degli scrittori di musica*« (Palermo, 1814).

Bertinotti, Teresa, genannt *L'angelo del canto*, eine ausgezeichnete italienische Sängerin aus Savigliano im Piemontesischen, wo sie 1780 geboren war. Ihren ersten musikalischen Unterricht erhielt sie von La Barbiera in Neapel und trat in ihrem zwölften Jahre in Kinderrollen auf der Bühne San Carlino in Neapel auf. Später an verschiedenen Theatern Italiens, als Mailand, Venedig u. s. w., erfüllte ihr Ruf als Künstlerin, wie als Schönheit bald die ganze Halbinsel, worauf sie seit 1805 in Wien, München, im Haag, in London und Lissabon Lorbeern erntete. Im J. 1814 zog sie sich mit ihrem Gatten, dem Violinisten und Musiklehrer Radicati nach Bologna zurück und begann nach dem Tode desselben, im J. 1823, als Gesanglehrerin zu wirken. Sie selbst starb im J. 1852. Auch als Componistin hat sie sich durch einige Arien Ruf verschafft.

Bertola, Giovanni Antonio, ein italienischer Tonsetzer aus der Zeit des Be-

ginnes des 17. Jahrhunderts, von dem noch Fagottsonaten mit *Basso continuo* und fünfstimmige Psalme (Venedig, 1639) vorhanden sind.

Bertolazzi, Margherita, italienische Sängerin und Mitglied jener Operntruppe, welche der Cardinal Mazarin im J. 1645 nach Paris kommen liess, wo dieselbe bis 1652 im Hôtel Petit-Bourbon Vorstellungen gab.

Bertoldo, Sper'indio, häufig irrthümlicher Weise Bertholdo oder Bertoldi geschrieben, ein berühmter italienischer Contrapunktist, geboren 1530 zu Modena. Er war später Organist am Dom zu Padua. Auf der Bibliothek zu München befinden sich noch fünfstimmige Madrigale von ihm, welche in Venedig erschienen sind und die Jahreszahlen 1561 und 1562 tragen. In Italien findet man ausserdem von ihm »*Toccate, Ricercate e Canzoni francesi per l'Organo*« (Venedig, 1591).

Bertolotti, Luisa, geboren 1740 zu Bologna und daselbst trefflich für die Bühne gebildet, sang sehr erfolgreich an mehreren Bühnen ihres Vaterlandes, bis sie 1760 an dem Hoftheater des Kurfürsten Maximilian Joseph von Bayern in München engagirt wurde, wo sie 1798 starb, nachdem sie sich auch in Berlin, im Haag u. s. w. mit grösstem Beifall hatte hören lassen.

Bertolusi, Vincenzo, italienischer Tonsetzer aus Mantua, dessen Blüthezeit in das Ende des 16. Jahrhunderts fällt. Von ihm finden sich noch »*Sacrae cantiones* 6, 7, 8 *et* 10 *vocum*«.

Berton, Pierre Montan, geboren im J. 1727 zu Paris, bekundete schon frühzeitig grosse musikalische Anlagen und wünschte seine schöne Tenorstimme für die Bühne zu verwerthen, wesshalb er in Paris zur Oper ging. Aber weder dort, noch in Marseille wollte es ihm glücken und desshalb wandte er sich dem Studium der Theorie zu. Bald wurde er Theaterkapellmeister und Organist zweier Kirchen in Bordeaux, schrieb einige beifällig aufgenommene Balletmusiken und errang sich den Ruf eines guten Musikers, sodass er 1755 an Boyer's Stelle zum Orchesterchef der Grossen Oper in Paris berufen wurde und 1774 Titel und Functionen eines General-directors dieses Institutes erhielt. Zum Schaffen fehlte es ihm an Ausdauer, vielleicht auch an Talent; man kennt nur die Oper »*Erosine*« als von ihm ohne Mithilfe geschrieben. Im Uebrigen trat er nur mit Mitarbeitern auf, als da waren Giraud, Granier, Laborde, Trial u. s. w., oder er setzte Einlagestücke zu schon vorhandenen Opern von Lulli, Campra, Desmarets, Rameau u. A. Im J. 1778 reichte er sein Abschiedsgesuch ein und starb am 14. Mai 1780 zu Paris. Ungleich bedeutender erscheint sein Sohn und Schüler:

Berton, Henri Montan, geboren den 17. Septbr. 1767 zu Paris, war schon bei seines Vaters Tode Violinsolist und versuchte sich in der Composition kleinerer dramatischer Scenen. Bald schwang er sich zu einem der fruchtbarsten und beliebtesten französischen Operncomponisten empor, nachdem er unter Rey's und Sacchini's Leitung eine ziemlich gute theoretische Schule durchlaufen hatte. Bereits 1784 machte er sich mit der zweiactigen Oper »*L'amant à l'épreuve*« vortheilhaft bekannt und befestigte seinen Ruf durch die bald folgenden »*Le premier navigateur*« und »*Les promesses de mariage*«. Im *Concert spirituel* wurden seit 1787 einige Cantaten von ihm aufgeführt. Die grosse französische Revolution von 1789, der er sich mit Begeisterung anschloss, wirkte befruchtend auf sein Talent, und er schuf die Demonstrationsopern »*Les rigueurs du cloître*«, »*Le nouveau d'Assas*«, »*Viala*« und »*Cyrthée*«. Vor der Schreckensherrschaft und ihren Decreten musste auch er, wie viele Andere, flüchten und schrieb in seinem Versteck die Oper »*Charles II.*«. Nach Paris zurückgerufen, componirte er mit Grétry's Hilfe die interessante und populär gewordene komische Oper »*Montano et Stephanie*«, eine Partitur voll der lebendigsten und geistvollsten Züge, und siegte mit derselben über Méhul's Concurrenzoper »Ariodant«. Bis 1806, wo er dies Amt an Spontini abtrat, bekleidete er die Stellung eines Directors der Italienischen Oper, worauf er Director des Gesangunterrichts an der kaiserl. Singakademie wurde. Von seinen zahlreichen Opern, die er bis zu diesem Zeitpunkte verfasst hat, sind »*Ponce de Léon*«, deren Text er auch selbst verfasst hatte, »*Le délire*« und besonders die auch in Deutschland sehr beliebt gewordene »*Aline, reine de Golconde*« die werthvollsten. Liebenswürdigkeit, Frische und grosses scenisches

Geschick zeichnen diese Kinder einer leichten, flüchtigen Musse aus. Im J. 1815 fand B. Aufnahme als Mitglied des *Institut de France*, wurde aber in der Restaurationsepoche wegen seines Bonapartismus auf schnöde, unverantwortliche Weise wieder ausgestossen und seiner übrigen Aemter entsetzt. Erst nach Méhuls Tode trat die Restitution bei ihm wieder ein; er wurde 1834 Ritter, später Offizier der Ehrenlegion, Professor der Composition, dann Inspector am Conservatorium und sah sich bei jeder Gelegenheit ausgezeichnet. Mit Pflichteifer hat er auch sämmtliche Stellungen bis zu seinem Tode, am 22. April 1844, versehen. B. war übrigens nicht blos im Opernfach so ungemein thätig und fruchtbar. Neben 35 allein und 12 in Gemeinschaft mit anderen Componisten, wie Méhul, Spontini, Paër, Boieldieu, Kreutzer u. s. w. gearbeiteten Opern hat er auch ein Requiem, Cantaten, zwei- bis achtstimmige Canons, viele Romanzen, Sinfonien, Ouvertüren, Militairmärsche, Streichquartette und Violinduos geschrieben. Auch als musikalischer Schriftsteller hat er sich durch ein »*Traité d'harmonie*« in vier Bänden, durch ein »*Dictionnaire des accords*«, durch mehrere Brochüren, so wie durch die Fachartikel in der von Courtin herausgegebenen »*Encyclopédie moderne*« und in dem »*Dictionnaire de l'académie*« bewährt. — Ein natürlicher Sohn von ihm, François B., geboren den 3. Mai 1784 zu Paris, erhielt seine musikalische Erziehung seit 1796 auf dem Pariser Conservatorium und wurde ein tüchtiger Gesanglehrer. Von ihm erschienen von 1810 an mehrere liebenswürdige und frische komische Opern, wie »*Monsieur Desbosquets*«, »*Jeune et vieille*«, »*Ninette à la cour*«, »*Les caquets*« u. s. w. Im J. 1821 wurde er als Professor an eine der Gesangsclassen an dem Conservatorium berufen, starb aber schon am 15. Juli 1832 an der Cholera. Sein Sohn, Adolph B., 1817 zu Paris geboren, machte auf dem Conservatorium Gesangstudien, ging in Paris zur Bühne, ohne jedoch dort, so wie in mehreren Provinzialtheatern Erfolg zu erringen. Im J. 1843 war er in Nizza und später in Algier engagirt, wo er am 28. Febr. 1857 als der letzte Spross der berühmten Künstlerfamilie Berton starb.

Bertoni, ein weithin rühmlichst bekannter Orgelspieler und Componist aus Padua, der, obwohl blind geboren, es zu grosser musikalischer Geschicklichkeit brachte. Im J. 1800 war er Organist an der Justinenkirche seiner Vaterstadt und starb am 6. August 1833.

Bertoni, Ferdinando Giuseppe, geboren den 17. August 1725 auf der Insel Salo bei Venedig, fand in Tomeoni seinen ersten Musiklehrer, den er schliesslich mit dem Pater Martini vertauschte. Völlig ausgebildet kam er mit 20 Jahren nach Venedig zurück, wo er 1752 erster Organist an der St. Marcuskirche und 1757 Lehrer und Kapellmeister am Conservatorium der »*Mendicanti*« wurde. Die Operncomposition, der er sich neben dem Schaffen im Kirchenstyle hingab, führte ihn von 1778 bis 1780 und dann von 1781 bis 1783 nach London, wo er mit seinen dramatischen Arbeiten die beste Aufnahme fand. Als seine erste Oper wird übrigens »*Orazio e Curiazio*« (1746) und als seine besten »*Armida*«, »*Quinto Fabio*«, »*Tancredi*«, »*Caio Mario*«, »*Narbale*« und vor Allem der weitberühmte und viel gegebene »*Orfeo*« genannt. Im J. 1784 wurde er Galuppi's Nachfolger als erster Kapellmeister der St. Marcuskirche und war bis 1810 noch amtlich thätig, worauf er in den Ruhestand trat und Desenzano am Gardasee zu seinem ferneren Wohnsitz wählte. Dort ist er auch am 1. Decbr. 1813, fast neunzig Jahr alt, gestorben. Von seinen Kirchencompositionen sind die hervorragendsten die Psalme »*Beatus vir*« und »*Laetatus sum*«, die für die Marcuskirche geschriebenen Improperien und die Oratorien »*Il figliuol prodigo*«, »*Peregrinatio ad sanctum domini sepulcrum*« (für Frauenstimmen), »*David poenitens*«, »*Gioa*« und »*Susanna*«. Seine Werke bekunden übrigens den geschmackvollen und sorgsamen Meister, wenn sie auch in Bezug auf Erfindung nicht gerade selbstständig dastehen.

Bertram, Balthasar Christian Friedrich, ein guter Violinist aus Salzwedel und Schüler Joh. Gottl. Graun's. Er kam um 1754 in die königl. Kapelle zu Berlin und starb 1787. Violincompositionen von ihm sind ungedruckt geblieben.

Bertram, Christian August, Reichsfreiherr **von**, geboren zu Berlin am 17. Juli 1751 (nach Gerber 1752). Er gab ohne Angabe seines Namens von

1788 bis 1797 Annalen des Theaters in 29 Heften (Berlin, Maurer, 5 Thle.) heraus, welche viel Material über Musik und Sänger enthalten. In gleicher Weise soll er herausgegeben haben: »Literatur- und Theaterzeitung« (Berlin, 1778 bis 1784), ferner »Berlinisch-literarisches Wochenblatt« (Berlin, 1776 und 1777) und »Ephemeriden der Literatur und des Theaters« (Berlin, 1785 u. folg.). Er starb am 18. Sept. 1830 zu Berlin als königl. preuss. Geheimerath.

Bertrand, Aline, eine der ausgezeichnetsten Harfenvirtuosinnen, geboren 1798 zu Paris, trat in das Conservatorium, wo besonders Nadermann ihr Lehrer wurde, dessen Unterricht sie 1815 mit dem Bochsa's vertauschte. Als sie 1820 öffentlich auftrat, erregte sie Bewunderung und Entzücken. Weitere Kunstreisen vergrösserten ihren Ruf und namentlich fand sie 1828 in Wien neben Paganini eine überaus glänzende Aufnahme. Auf einer ihrer Reisen zog sie sich im J. 1834 eine Krankheit zu und starb nach ihrer Rückkehr in Paris am 13. März 1835. In Bezug auf Kraft und Kühnheit des Spiels ist sie bis jetzt noch nicht übertroffen worden.

Bertrand, Antoine **de,** ein französischer Componist des 16. Jahrhunderts, geboren um 1530 zu Fontanges in der Auvergne und gestorben nach 1580. Von ihm erschienen 1576 vierstimmig: »*Les sonnets ou les amours de Ronsard*«.

Bertrand de Born, Vicomte von Hauteford bei Périgueux, Trobador und Theilnehmer an den Kämpfen des Königs Philipp August von Frankreich mit Richard Löwenherz von England. In seinen Gesängen feierte er Richard's Schwester Helene in feurigen Versen. Auf der Pariser Bibliothek befinden sich noch 12 von ihm gedichtete Sonette. B.'s Liebe zu des Königs Schwester wurde L. Uhland Gegenstand einer Ballade, betitelt: »Bertrand de Born«.

Bertuch, Friedrich Justin, ein um Kunst und Literatur vielfach verdienter Mann, der seinen Platz in jeder deutschen Literaturgeschichte findet, hier aber auch zu erwähnen ist, da er Cantaten, Singspiele und Opern gedichtet hat. Geboren war er am 30. Septbr. 1747 zu Weimar und starb ebendaselbst am 3. April 1822.

Bertuch, Georg **von,** königl. dänischer Generalmajor und Commandant von Aggerhuus, geboren den 19. Juni 1668 zu Helmershausen in Franken, nahm bei Joh. Ernst Eberlin Unterricht auf der Violine und in der Harmonielehre und beschloss wegen seiner guten Erfolge, sich ganz der Musik zu widmen. Eine Reise nach Italien veranlasste ihn, in dänische Kriegsdienste zu treten, wo er in 45 Jahren 22 Feldzüge mitmachte. Die Musik blieb seine stete Begleiterin und Freundin und in Mattheson, dem er alle seine musikalischen Arbeiten zur Durchsicht zusandte, fand er stets neue Anregung und Aufmunterung. B. starb um das J. 1742 und hat Passionsoratorien, Motetten, Cantaten und andere Kirchenstücke componirt.

Bertuch, Karl Volkmar, Organist an der Petrikirche zu Berlin, war um 1730 in Erfurt geboren, wo er die Musik bei dem Professor Adelung studirte. Er unternahm später Kunstreisen durch Deutschland und fand als Orgelvirtuose allenthalben Beifall. Im J. 1764 wurde er als Organist der St. Petrikirche in Berlin angestellt, besuchte noch 1777 seine Vaterstadt, verfiel aber nach seiner Rückkehr in eine Geisteskrankheit, der er nach etwa fünf Jahren erlag. Fétis giebt ganz ungerechtfertigt 1790 als sein Todesjahr an. Burney, der ihn in Berlin hörte, sagt von ihm: »Er ist ein guter Spieler, hat eine fertige Hand und grosse Kenntniss seines Instrumentes. Nachdem er ein sehr meisterhaftes Vorspiel aus dem Stegreif gespielt, führte er eine sehr gelehrte Fuge von dem alten Bach aus u. s. w.«. In J. C. F. Rellstab's »Klavier-Magazin für Kenner und Liebhaber«, 1787, S. 92 ist ein Lied »An den Schlaf«, componirt von B., abgedruckt und dabei bemerkt, dass der Componist vor fünf Jahren gestorben sei.

Berwald, Johann Friedrich, geboren 1788 zu Stockholm, war der Sohn des Kammermusicus und Fagottisten Georg Johann Abraham B. und befand sich also von Anfang an in musikalischer Sphäre. Noch nicht sechs Jahre alt, spielte er schon sehr fertig schwere Violinconzerte und bekundete ein grosses Compositionstalent, sodass bereits 1797 eine Sinfonie von ihm aufgeführt wurde, was die Akademie in Stockholm bewog, eine goldene Medaille auf ihn prägen zu lassen. Vor Schluss des Jahrhunderts hatte man ihn nicht nur in seiner Vaterstadt, sondern auch in Nor-

wegen, Dänemark, in Petersburg, Moskau, Berlin, Dresden und Leipzig als Wunderviolinisten begrüsst und gefeiert. Unter Abt Vogler, welcher um das J. 1800 Kapellmeister in Stockholm war, bildete er sein Compositionstalent vollends aus, daneben auch sein Klavier- und Orgelspiel und trat 1806 als Kammermusicus in die k. Kapelle. Von 1817 bis 1819 war er auf Conzertreisen in Deutschland, Italien, Frankreich, Holland und Dänemark, wo er neuen Ruhm einerntete. Seitdem blieb er fast ununterbrochen in Stockholm, wurde 1834 Kapellmeister und starb im J. 1861. Seine Werke, bestehend in Sinfonien, von denen zwei im Druck erschienen sind, in Violinquartetten, Duos, Conzerten u. s. w. sind gut gearbeitet und bekunden den erfahrenen Tonsetzer. — Ein Vetter von ihm, Franz B., geboren 1796 in Stockholm, machte sich ebenfalls, wenngleich mit geringerem Talente als sein Oheim, als Componist von Sinfonien, Quartetten, Trios u. s. w. bemerkbar. Aber alle seine Werke erscheinen trocken und dürr, der schöpferischen Kraft und Erfindung entbehrend. Er starb am 3. April 1868 als Director des Conservatoriums zu Stockholm. Da er bei Lebzeiten verhältnissmässig nur wenig veröffentlicht hatte, so bot sein Nachlass an Manuscripten einen bedeutenden Reichthum aus allen Gattungen der Musik.

Bes würde nach der Regel der heutigen alphabetischen Tonbenennung die um einen Halbton erniedrigte, *b* genannte Tonstufe sein, wird jedoch in der That von Wenigen als Name für den gewöhnlich *b* genannten Ton des modernen Tonsystems angewandt. Wie in dem Artikel *B* ausführlicher klar gelegt ist, würde man die heutige Benennung der jetzt *h* genannten Tonstufe des abendländischen Tonsystems durch die ursprüngliche: *b*, in jeder Beziehung als zufriedenstellend anerkennen müssen; die praktische Durchführung dieser Erkenntniss müsste sehr bald die neuere Tonbenennung durch *h* als überflüssig herausstellen und dafür die frühere durch *b* als einzig richtige allgemein beliebt machen. Würde nun der Fall eintreten, dass man den jetzt *h* genannten Ton überall *b* hiesse, so erhielte regelrecht der erniedrigte *b* (*h*) genannte Ton den Namen *bes*, und hätte in unserer alphabetischen Benennung eine Berechtigung: so aber ist diese Tonbenennung als eine durchaus falsche zu erklären, da sie jeder rationellen Begründung entbehrt, und Musiklehrer, welche den jetzt gewöhnlich *b* genannten Ton glauben *bes* nennen zu müssen, zeigen durch diese Benennungsweise nur eine Lücke in ihrem Denken oder Wissen. 32.

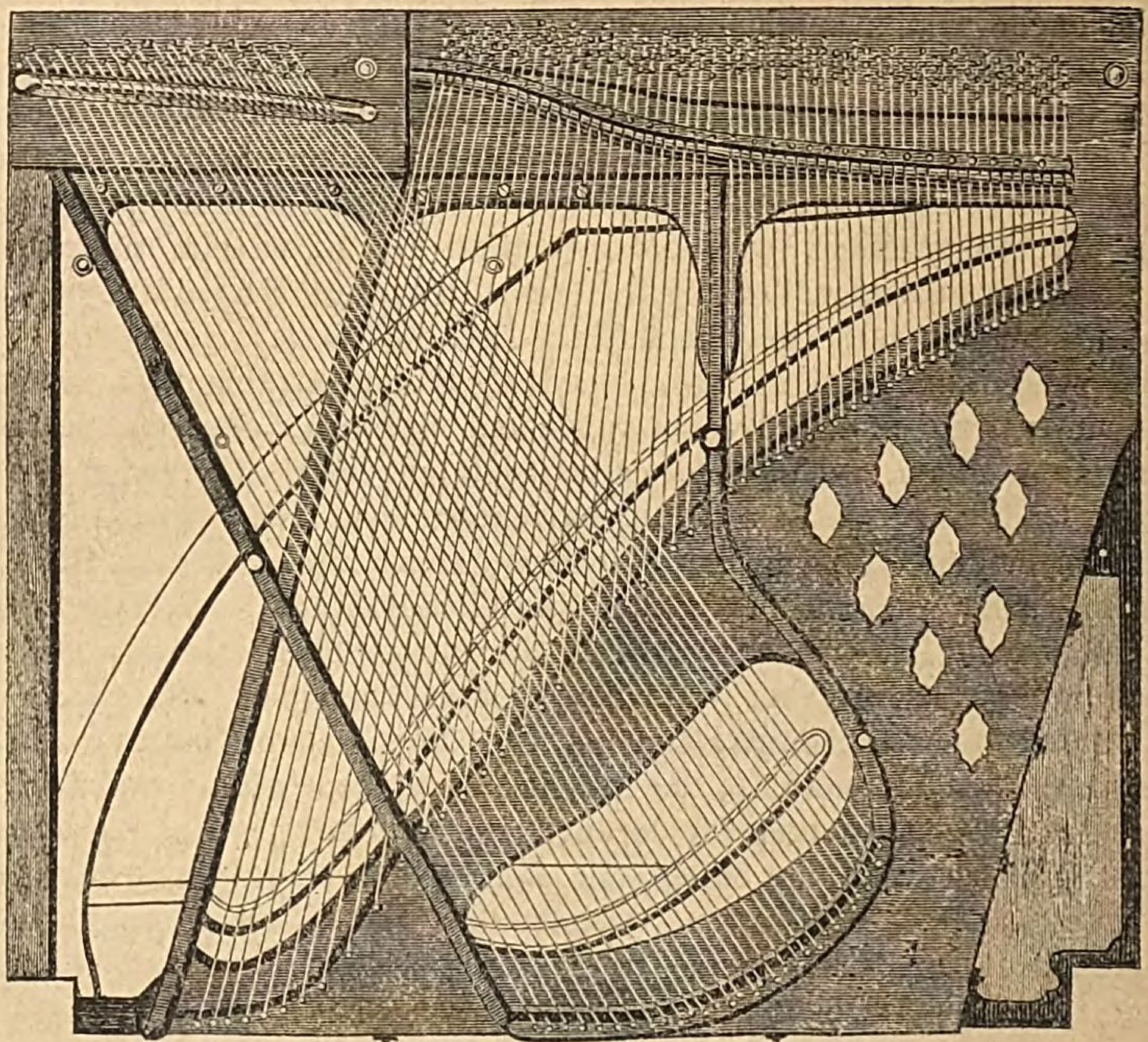
Besaitung heisst bei gewissen musikalischen Instrumenten der besondere, aus gespannten Saiten (s. d.) bestehende und mit einem Resonanzboden in Verbindung gebrachte Theil, welcher, in Transversalschwingungen versetzt, das tönende Material zu Kunstschöpfungen in der Musik erzeugt, und nach welchem jene Tonwerkzeuge, denen diese Art von Tonquelle eigen ist: »Saiteninstrumente« (s. d.) genannt werden. In gewissem Sinne wird statt des Ausdruckes »Besaitung« die Benennung »Bezug« (s. d.) gebraucht. — Die Entdeckung, dass schwingende Fäden einen Ton geben, ist schon im grauesten Alterthume gemacht worden und den meisten Völkern bekannt gewesen. Die weitere Ausbeutung dieses Naturphänomens zum Zwecke klingender Musik ging mit der fortschreitenden Culturentwickelung jedes einzelnen Volkes Hand in Hand. Sehr allmälig entfaltete sich die Musik vom tonlosen Rhythmus zum tönenden der Melodie, und von dem Wohlklange der in den Saiten schlummernden Melodie zu der stimmungsvollen, erhabenen Harmonie zugleich schwingender, wohl abgemessener Saiten. Diese naturgemässe Entwickelung der Musik ist gleichzeitig die der Instrumente und der Besaitungsarten, welch' letztere, auf den Harfen, Lyren, Cythern und den wenigen lautenartigen Instrumenten der alten Völker nur für Angabe der Melodie bestimmt, auf den Tonwerkzeugen der neueren Zeit der Melodie und Harmonie in umfangreichster Weise dienen müssen Unzweifelhaft fand schon bei den ältesten Völkern, besonders den benachbarten, in gegenseitigem Verkehr stehenden, ein Austausch der musikalischen Erfindungen statt, sodass diese nach und nach fast allen Hauptculturvölkern, wenn auch mannigfach umgebildet, eigen wurden, und dass deren Urheberschaft später von jedem Volke beansprucht werden konnte; so auch die Erfindung besaiteter Instrumente. Den alten Aegyptern sowohl, als den Chinesen, Assyriern, Hebräern, Griechen u. s. w. waren die wichtigsten

akustischen Gesetze in Bezug auf Saiten bereits bekannt; dies beweisen uns theils directe Ueberlieferungen, theils erhaltene Sculpturen und Abbildungen von Instrumenten, theils auch können wir es sogar an noch heute gebräuchlichen Instrumenten ersehen, welche z. B. bei den im höchsten Grade conservativen Chinesen üblich, oder in sonstiger Weise, z. B. in Nubien, in Schottland u. s. w., im Gebrauche geblieben sind. Die Völker des Alterthums verstanden, gestützt auf lange vorhergegangene Beobachtungen und Erfahrungen, nicht nur die Verfertigung und musikalische Verwendung der Saiten, sondern kannten auch die Uebereinstimmung der akustischen Gesetze, nach welchen gespannte Saiten, frei schwebende Stäbe, Glocken u. s. w. und Luftsäulen, in Röhren eingeschlossen (Blasinstrumente), schwingen (s. Akustik), ja, ihr Sinn für Musik war bereits so ausgebildet, dass sie sich in der Pflege der Saiteninstrumente eines höheren Kunstculturgrades als desjenigen, welchem die Blasinstrumente angehören, bewusst waren. So schrieben die Griechen dem Tone der Saiten eine ethische, dem der Flöten eine orgiastische Natur zu, die Indier erwarteten vom Saitentone die gleichen Wirkungen wie durch Opfer und Gebet: die Versöhnung der zürnenden Götter. — Betrachten wir die schon im Alterthume bekannten akustischen Gesetze, welche sich auf Saiten beziehen, näher, so finden wir, dass sie hauptsächlich von der Länge, der Dicke oder Schwere und der Spannung handeln, und dass die Tonhöhe einer Saite von diesen drei Factoren der Canonik abhängt. Schwingende Saiten aus homogenem Materiale geben bei gleicher Dicke und Spannung einen um so tieferen Ton, je länger, und einen höheren, je kürzer sie sind. Wird eine Saite von bestimmter Länge als Norm angenommen, so giebt eine andere, halb so lange Saite die höhere Octave der ersteren an, eine zwei Drittel so lange die Quinte, drei Viertel die Quarte, $^4/_5$ die gr. Terz, $^5/_6$ die kl. Terz, $^3/_5$ die gr. Sexte, $^5/_8$ die kl. Sexte, $^8/_9$ die Secunde, $^8/_{15}$ die Septime, $^4/_9$ die None, $^1/_4$ die zweithöhere Octave u. s. w. Ist daher die Länge oder Mensur einer Saite für einen bestimmten Ton gefunden, so lässt sich dieselbe für alle anderen Töne darnach berechnen (s. Akustik). Der zweite Factor in Bezug auf die Tonhöhe einer Saite, die Dicke oder Schwere derselben, richtet sich nach ähnlichen Verhältnissen wie die Länge. Saiten von gleicher Länge und Spannung klingen um so tiefer, je dicker oder stärker und je schwerer sie sind, um so höher, je dünner oder schwächer und je leichter an Gewicht sie sind. Es kann also eine verhältnissmässig lange Saite durch eine kürzere von mehr Dicke oder von mehr Gewicht ersetzt werden. Es giebt z. B. die Hälfte von dem Eigengewichte oder Volumen einer Saite die höhere Octave derselben, zwei Drittel geben die Quinte u. s. w. Alle übrigen Intervalle entstehen in denselben Verhältnissen, wie sie bezüglich der Saitenlänge bereits angegeben wurden. Die Dicke des Durchmessers der Saiten wird durch einen eigens dazu construirten Maassstab, den sogenannten Saitenmesser, Chordometer, gemessen, darf aber nur bei homogener Beschaffenheit der Saiten, welche durch gleiches Material bedingt ist, als Norm dienen. Bei Vergleichung von Saiten aus verschiedenem Stoffe, z. B. Darmsaiten und Drahtsaiten, muss deren Gewicht in Betracht gezogen werden und als Maassstab dienen. — Von der Spannung hängt nicht nur überhaupt die Möglichkeit ab, die Saiten, welche nicht so wie Stäbe ihre elastische Festigkeit in sich selber haben, schwingen zu lassen, sondern der stärkere Grad von Spannung verleiht einer Saite auch einen höheren Ton, welcher bei sehr starker Spannung sich am wohlklingendsten zeigt. Die zur Spannung einer Saite nothwendige Kraft, welche in Gewichten ausgedrückt wird, wächst mit der Höhe des Tones in quadratischem Verhältnisse, d. h. beispielsweise die Octave erfordert ein vierfaches Belastungsgewicht im Vergleiche zum Grundtone. — Die Bedingungen, welche durch Länge, Dicke (Schwere) und Spannung der Saiten für die Tonhöhe gegeben sind und sich nach der Zahl der Saiten eines Instrumentes wiederholen, üben den grössten Einfluss auf den Bau der Tonwerkzeuge aus, indem durch die Länge der Saiten, abgesehen von deren Anzahl, hauptsächlich die Länge oder Grösse eines Instrumentes, durch die Spannung aber dessen Widerstandsfähigkeit bedingt ist, während die Dicke und Schwere der Saiten modificirend auf beides einwirken. Dadurch, dass sich die einzelnen Factoren gegenseitig ersetzen, kann der Bau der Instrumente nach den für die Kunst höher stehenden Gesetzen des Wohlklanges so wie

möglichst gleichmässiger Tonstärke bei zweckmässiger Vertheilung der Spannung über das ganze Instrument, geregelt werden. Die Mensurlänge des in der Neuzeit am wichtigsten gewordenen und am reichsten mit verschieden langen Saiten bezogenen Instrumentes, des **K l a v i e r s**, beträgt bei grösster Flügelform für die den Ton Contra-*C* angebende Saite 1800 Millimeter, die Länge des grossen *C*: 1566 Mm., *c*: 1123 Mm., $\bar{c}$: 583,2 Mm., $\bar{\bar{c}}$: 299,7Mm., $\bar{\bar{\bar{c}}}$: 154,0 Mm., $\bar{\bar{\bar{\bar{c}}}}$: 79,18 Mm., des $\bar{\bar{\bar{\bar{f}}}}$: 60,0 Mm. Auf den sogenannten übersaitigen Flügeln neuester Construction ist die Länge der Saiten grösstentheils noch bedeutender. Die Dicke des Durchmessers der Saiten wird von der Tiefe nach der Höhe in 16 ganze und 5 halbe, also 21 verschiedene starke Nummern, von Nr. 25 bis 11 getheilt, welche Eintheilung jedoch in den verschiedenen Fabriken variirt. Das Spannungsgewicht der 2 Saiten für den Ton Contra-*C* beträgt zusammen beim gewöhnlichen Flügel 180 Kilogramme, für Gross-*C*: 163,03 Kgr., für die 3 Saiten des kleinen *c*: 147,84 Kgr., $\bar{c}$: 134,08 Kgr., $\bar{\bar{c}}$: 121,59 Kgr., $\bar{\bar{\bar{c}}}$: 110,26 Kgr., $\bar{\bar{\bar{\bar{c}}}}$: 99,994 Kgr., und für $\bar{\bar{\bar{\bar{f}}}}$: 96,00 Kgr.; das Totalgewicht der Spannung sämmtlicher Saiten gegen 500 Ctr. Diese ungeheuere, unglaublich erscheinende Spannung der verhältnissmässig kurzen und starken B. wird durch die Widerstandskraft der massiven Holzverspreizung und Eisenconstruction des Instrumentes gestattet. — Auf der **V i o l i n e** ist die Mensur, d. h. der schwingende Theil — abgerechnet von der zur Befestigung in Anspruch genommenen Länge — jeder der vier Saiten: 12 Paris. Zoll 9‴, und das Spannungsgewicht in Kilogrammen ausgedrückt für die Tonhöhe der *g*-Saite: 6,255 Kgr., $\bar{d}$: 6,327 Kgr., $\bar{a}$: 6,875 Kgr., $\bar{\bar{e}}$: 8,965 Kgr., die Gesammtsumme des Spannungsgewichtes ist mithin 28,442 Kgre. oder gegen 57 Pfunde. Die Schwere der einzelnen Saiten ist für die *g*-Saite etwa 1044 Milligramme, für $\bar{d}$: 580 Mgr., $\bar{a}$: 282 Mgr., $\bar{\bar{e}}$: 163 Mgr. Die Saitenmensur der Viola (Altgeige, Bratsche, *Viola di braccia*) ist 13″ 9‴, die der Violoncellsaiten: 25″ 1‴, der Contrabasssaiten: 41″. Die gleichhoch klingenden Saiten der Violine und Viola sind auf der **V i o l a** nicht nur um 1″ länger, sondern auch bei sonst gleicher Beschaffenheit etwas stärker an Volumen und somit schwerer, erfordern daher eine erheblich grössere Spannung; die Mensur der *g*-Saite auf der Viola bedarf bei 1198 Milligrammen Eigengewicht: 6,995 Kgr. Spannungsgewicht, das $\bar{d}$ ist 625 Mgr. schwer, bei 8,268 Kgr. Spannung, die $\bar{a}$-Saite wiegt 304 Mgr. und ihr Spannungsgewicht gleicht 8,780 Kgr. Das Gewicht der im Verhältnisse zur Violin- oder Viola-*g*-Saite um eine Octave tieferen und doppelt so langen *G*-Saite des **V i o l o n c e l l s** ist ohngefähr doppelt so gross und erfordert auch ein doppeltes Spannungsgewicht; dasselbe Verhältniss tritt auch bei den übrigen Saiten des Violoncells und bei der B. des Contrabasses, welche über drei Mal länger als die der Viola ist, ein. Die Violoncell-*G*-Saite wiegt ohngefähr 3770 Mgr. und braucht für ihre Tonhöhe 10,040 Kgr. Spannungsgewicht; die **C o n t r a b a s s** - *G*-Saite ist gegen 11905,0 Mgr. schwer und bedarf 52,300 Kgr. Spannungsgewicht. Die Zahlen variiren bei den einzelnen der nicht immer gleich gross gebauten Instrumente, doch die Verhältnisse bleiben stets ziemlich dieselben. — Auf der **Z i t h e r** ist die Mensur der Griffbrettsaiten 15 Pariser Zoll, eben so auf der Streichzither. Die Mensur der längsten Basssaite ist 17″, der kürzesten 15″; auf der Elegiezither sind die Saiten des Griffbrettes und die kürzeste Bassseite $19^{2}/_{3}$″, die längste Basssaite $21^{1}/_{3}$″ lang, bei gleicher Saitenstärke mit der gewöhnlichen Zither, wodurch die Stimmung um eine Quarte tiefer ist. Die Summe der Spannungsgewichte sämmtlicher Saiten der Zither wird auf etwa 500 bis 600 Pfund angegeben. — Wäre die Dicke (oder Schwere) aller Saiten z. B. auf der Violine vollkommen gleich, etwa von der Stärke der $\bar{\bar{e}}$-Saite, und die Tonhöhe nur von der Spannung abhängig, so müsste diese z. B. für die *g*-Saite ohngefähr 25 Mal geringer sein, als für $\bar{\bar{e}}$. Noch greller würde der Unterschied in der Spannung auf dem Klaviere hervortreten. Solch ungleichmässige Belastung würde nothwendig ein Verziehen des Instrumentes zur Folge haben oder einen ganz anderen Bau desselben bean-

sprucheu. Durch Anwendung verschieden dicker oder schwerer Saiten und ungleicher Länge derselben ist dieser Uebelstand bei richtiger Uebereinstimmung zwischen dem Baue des Instrumentes und der B. möglichst ausgeglichen. Es ist die Hauptaufgabe des Instrumenteverfertigers, diese Uebereinstimmung herzustellen. Nicht zur Befestigung der Saiten allein aber soll der Körper eines Instrumentes dienen, sondern auch besonders zur Verstärkung des Tones, da eine Saite wegen ihres geringen Volumens ihre Schwingungen ohne Mitwirkung eines dieselben durch seine Masse und grosse Oberfläche verstärkenden Resonanzbodens nur in sehr geringem Maasse der Luft mittheilen kann (s. Resonanz). Länge, Dicke (Schwere) und Spannung der Saiten erfordern eine entsprechende Entfernung vom Resonanzboden und verhältnissmässige Stärke desselben, welche nach den tieferen Saiten hin proportional zunehmen muss. Die Nothwendigkeit des Resonanzkörpers und die Grösse und Form desselben bilden mit den Ansprüchen, welche hinsichtlich der B. an ein Instrument gemacht werden, die maassgebenden Vorschriften für die äussere Form der Instrumente (s. Saiteninstrumente). Die verschiedene Art und Weise, wie die B. mit dem Resonanzkörper in Verbindung gebracht ist, theilt die Saiteninstrumente in mehrere Gattungen ein. Die Instrumente mit frei schwebenden, nicht über den Resonanzboden selbst gezogenen Saiten bilden, wenn letztere alle gleich lang sind, die Gattung der lyraförmigen; mit ungleich langen Saiten die der harfenförmigen. Bei den zither- und cymbalförmigen Instrumenten laufen die Saiten in ihrer ganzen Länge über den Resonanzboden; bei den lauten- oder geigenförmigen aber sind die Saiten nur zum Theil in ihrer Länge über den Körper des Instrumentes gezogen, der übrige Theil der Länge zieht sich über einen sogenannten Hals, welcher, mit einem Griffbrett versehen, der Applicatur (s.d.) dient. — Die Grösse des Schallkastens ist von wesentlichem Einflusse auf die Stärke des Saitentones, und eben so ist die Art der Lage der Saiten, wenn sie über dem Resonanzboden liegen, wichtig für deren Klang und Tonstärke. Am stärksten sind Resonanz und Ton, wenn die Saiten mit den Fasern oder Jahresringen des Holzes parallel laufen. Diejenigen Saiten, welche dem Rande des Resonanzbodens nahe liegen, erregen dessen Mitschwingen in geringerem Maasse und haben dadurch einen stumpferen Ton; die äussersten hohen Saiten und Tasten des Klavieres sind darum weniger zur Benutzung als vielmehr dazu bestimmt, den vorhergehenden Raum und Klang zu verschaffen; die tiefsten Saiten klingen wegen ihrer grossen Schwingungsweite und geringen Schwingungszahlen unbestimmt und werden daher meist in Verbindung und als Verstärkung der Octave benutzt, wie der Contrabass in ähnlicher Weise vom Violoncell unterstützt wird. Diejenigen Saiten, deren Ton dem Eigentone des Resonanzkastens gleich oder verwandt ist, erregen dessen Vibrationen leichter und in verstärktem Maasse; auch wird die Tonfülle der einzelnen Saiten bei vielzähliger B. durch akustisches Mitklingen anderer, tonverwandter Saiten verstärkt und der Klang der hohen Saiten gehaltvoller. Im Anfange des 16. Jahrhunderts waren die *Clavichordia* mit besonderen leeren Saiten versehen, welche nicht angeschlagen wurden, sondern durch ihr Mitklingen zur Verstärkung des Tones dienen sollten. Eben so war die früher sehr beliebte *Viola Bordone* (Baryton) und die zartklingende *Viola d'amore* mit einer besonderen B. aus Drahtsaiten, welche akustisch mitklingen sollten, versehen. In unserer Zeit wird diese Art von Tonverstärkung nicht mehr angewendet, findet sich jedoch noch z. B. auf dem arabischen Streichinstrumente *Kemangeh-roumy*, welches ausser sechs Darmsaiten noch sechs unter seinem Halse liegende Drahtsaiten zu diesem Zwecke hat. — Die Art der Bespannung der Instrumente ist aus technischen und klanglichen Rücksichten eine sehr mannigfache. Die Saiten können parallel mit einander gezogen oder fächerartig auseinandergehend, gleichmässig vertheilt oder in selbstständigen Abtheilungen, sämmtliche in Einer Reihe liegend oder in mehreren über einander geschichtet, in einer Fläche oder in bogenförmiger Rundung geordnet, über das Instrument gespannt sein. — Parallel laufende Saiten hatten sowohl die harfen-, als die lyra- und besonders die zitherförmigen Instrumente der alten Völker, eben so das altchinesische *Kin* und *Ché*, die indische *Vina* und die späteren lautenförmigen Griffbrettinstrumente. Fächer- oder strahlenförmige Bespannung hatten nicht nur die Harfen der Aegypter und

Assyrier, sondern auch die der altnordischen Skalden und der Barden. Die moderne Pedalharfe hat parallele Bespannung. Ausser den Harfen waren auch die Lyren, namentlich bei den Aegyptern, fächerartig besaitet. — In der neuesten Zeit ist die fächerförmige Bespannungsweise, welche ohne räumliche Vergrösserung des Instrumentes eine längere, kräftiger klingende B. gestattet, an den übersaitigen oder kreuzsaitigen Flügeln und Pianinos wieder in ausgeprägtester Weise angewendet; die B. derselben ist



in zwei, in der Mittellage sich trennenden, schräg übereinander geschichteten Abtheilungen strahlenförmig ausgespannt. Die älteren Klaviere hatten eine weniger fächerartig, oft sogar parallel laufende Bespannung. — Die ältesten Streichinstrumente hatten gleichhoch liegende Saiten, wesshalb dieselben stets alle gleichzeitig gestrichen werden und erklingen mussten; der Körper hatte auch nicht die seitlichen Einbiegungen unserer heutigen Streichinstrumente, welche der Bogenführung Raum gewähren. Die jetzt üblichen Streichinstrumente haben sämmtlich ein gewölbtes Griffbrett und einen eben so geformten Steg, sodass jede Saite einzeln gestrichen werden kann. Die Saiten gehen ausserdem vom Sattel zum Stege bis auf doppelte gegenseitige Entfernung auseinander, die Bespannung ist also etwas fächerförmig, wie überhaupt dieselbe auf fast allen unseren heutigen Instrumenten nicht eine genau parallele ist, sondern mehr strahlenförmig von dem Wirbelstock nach dem Saitenhalter hin auseinander geht. Bei den Klavieren befindet sich die Anschlagsstelle da, wo die Saiten enger zusammen liegen, bei den Streichinstrumenten wird der Bogen über die weitere Lage der Saiten in der Nähe des Steges geführt. Die Basssaiten der Zither liegen an der Anschlagsstelle um fast den siebenten Theil, nämlich gegen einen Zoll, breiter als nach der Seite der Wirbel; in ähnlichem Verhältnisse waren auch die Lauten bespannt. Die Griffbrettsaiten der Zither sind parallel aufgezogen und bilden auf diesem Instrumente eine besondere Saitenabtheilung für die Ausführung der Melodie im Gegensatze zu den Basssaiten, wodurch sich die Zither gleichsam zu einem Doppelinstrument gestaltet. — Auch Streichinstrumente, wie z. B. die *Vielle* oder *Vidula*, welche eine oder zwei tiefklingende Saiten neben dem Griffbrette hatte, und die meisten Lautenarten bis auf unsere Guitarre haben eine dem Griffbrette nebenher parallel laufende besondere Abtheilung frei schwebender, tiefer tönender Saiten. — Die Art der Bespannung gab manchen ganz gleich besaiteten Instrumenten von sonst auch einerlei Klang

und Applicatur eine verschiedene Form und andere Namen. So unterschied sich das alte *Clavicymbalum* von dem in Frankreich und Italien *Spinette* genannten *Virginale* nur durch die in Folge der umgekehrten Ordnung der Saitenbespannung entgegengesetzt dreieckige Form. — Das Besaiten oder Beziehen eines Instrumentes besteht in dem Befestigen sämmtlicher ihm zugehöriger Saiten über seinem Resonanzkörper. Das eine Ende der Saiten wird am Saitenhalter, welcher bei einigen Instrumenten ausserhalb desselben angehängt, meist aber ein integrirender Bestandtheil des Instrumentes ist, mittelst einer gedrehten Schlinge an ein Stiftchen gehakt, oder mittelst geknüpfter Knoten in den Löchern der Saitenfessel, welche oft mit Patronen schliessbar sind, festgezogen. Das andere Ende der Saiten wird an drehbare Wirbel befestigt, welche dazu dienen, die Spannung der Saiten zu bewirken. — Da der Schalleffect einer Saite von der mittelst ihrer Stützpunkte möglichst vollständigen Uebertragung der Saitenschwingungen auf den Resonanzboden abhängt, ist es nothwendig, dass die Saiten fest auf dem Sattel und Stege des Instrumentes aufliegen, um so mehr, als sie sonst bei ihrem Schwingen schnarrend entweder an den Steg, Sattel oder Schränkstift anschlagen, wenn sich die Vibration über die beiden durch Sattel und Steg abgegrenzten Mensurpunkte der Saiten hinaus überträgt. Durch die Schränkung der Saiten in einem Winkel von 10 bis 12 Grad ist das Aufliegen derselben und die Mittheilung der Vibration an den Resonanzboden hergestellt. Die Verlängerung der Saiten wird auf den Klavierinstrumenten mit Tuchstreifen durchzogen, welche jegliches Fortpflanzen oder akustisch hervorgerufene Mitschwingen dieser Saitentheile dämpfen, eine Vorrichtung, welche schon auf dem Clavichordium Anwendung gefunden hatte. Der gewölbte Steg der neueren Geigeninstrumente ist besonders durch seine ausgeschnittene Form und seine Stellung auf der Resonanzdecke dazu geeignet, die Saitenschwingungen auf den Resonanzkörper zu übertragen. — Als Material, aus welchem Saiten gefertigt werden können, ist jede Masse brauchbar, die sich zu Fäden verarbeiten lässt. Es sind im Laufe der Zeiten die verschiedenartigsten Stoffe verwendet worden: Pflanzenfasern, Thierhaare, Sehnen, Seide, Metalldraht u. s. w. Nach dem Materiale, aus welchem die B. eines Instrumentes bestehen kann, werden die Besaitungsarten eingetheilt in Bezüge aus: Darmsaiten, Drahtsaiten, Saiten von Seide, umsponnenen Saiten u. s. w. (s. Saiten). — Die ältesten Völker besaiteten ihre Instrumente mit gedrehten Fäden aus Schafs- oder Ziegenhaut, womit noch heute die Abyssinier und Nubier ihre Lyren besaiten, oder aus Thierhaaren, wie jetzt noch die meisten Negerstämme Afrikas ihre lautenartigen Instrumente mit Saiten aus den Schweifhaaren des Elephanten oder Pferdes beziehen, in Ermangelung deren aber auch mit gedrehten Palmenfasern vorlieb nehmen. Auch die zwei Saiten des arabischen Streichinstrumentes *Kemangeh-a-guz* sind aus Rosshaaren verfertigt. Die B. der ägyptischen, assyrischen, hebräischen, griechischen Harfen, Lyren und Cithern bestand aus gedrehten Thiersehnen, Darmsaiten und Metalldrahtsaiten, welch letztere durch Schmieden hergestellt werden mussten, da die Kunst, Draht zu ziehen, erst im Mittelalter erfunden wurde. Die Chinesen benutzten die Seide schon, ehe sie dieselbe zu Kleiderstoffen verwertheten, dazu, Saiten daraus zu fertigen, um: »den weichsten und innigsten Ton für Musik zu erzeugen«. Von ihnen stammen unsere seidenen Violinquinten, welche auch in Europa fabricirt werden, aber nur den Vortheil grosser Haltbarkeit für sich haben. Die Chinesen kannten bereits genau die für die Stärke einer Saite zu einer gewissen Tonhöhe nöthige Anzahl der einzelnen Fäden. Diese richtet sich in ihrem Verhältnisse nach den oben bereits angeführten Gesetzen der akustischen Canonik, und es ist bei der Zusammenstellung einer B. auf die Schwere und das Spannungsvermögen des Saitenmaterials genau Rücksicht zu nehmen. Obwohl die Länge und Dicke oder Schwere der Saiten für jeden musikalischen Ton fast aus jedem gebräuchlichen Materiale herstellbar ist, stellen sich in der Praxis doch besondere Gründe heraus, welche nur ein gewisses Material zur Verwendung eines bestimmten Instrumentebezuges brauchbar erscheinen lassen. Die für den Bau eines Instrumentes wenig wünschenswerthe, für tiefe Töne aber nothwendige grosse Länge der Saiten ist durch grössere Dicke allein nicht hinreichend auszugleichen, ohne die Elasticität, Klang-

und Behandlungsfähigkeit der Saite zu beeinträchtigen. Diesem Uebelstande wird durch Bespinnung der Saiten mit Metalldraht abgeholfen, wodurch die Biegsamkeit derselben wenig verändert, das Volumen aber durch die dasselbe ersetzende Schwere des Metalles in einem mässigen, der Technik nicht hinderlichen Grade verstärkt wird. Durch die Bespinnung wird eine stärkere Saite ersetzt, ohne dass die Spannung erheblich zu verändern wäre; sie bewahrt dem Saitentone reich besaiteter Instrumente die rechte Kraft und edle Sangschönheit, gestattet ein bequemes Längenverhältniss der B. und es werden desshalb umsponnene Saiten auf unseren Instrumenten eben so häufig angewendet, als die aus homogenem Materiale bestehenden Darm- und Drahtsaiten. Als Bespinnungskern oder Einlage werden sowohl die letzteren als auch Seidenfäden benutzt. Der Kern dient zur Spannung der Saite; die Bespinnung erhöht das Gewicht je nach der Schwere des dazu verwendeten Materials, Eisen, Messing, Kupfer oder Silber (s. Bespinnung). Bei den Griffbrettsaiten der Violine, Zither u. s. w. verursachen die durch den Bespinnstdraht auf der Saite entstehenden Ringe während der technischen Behandlung der Saite, im *Portamento* oder beim Weiterrücken eines Fingers, leicht ein pfeifendes Geräusch, welches nach Beseitigung dieser Unebenheiten, auf geschliffenen Saiten, verschwindet. — Umsponnene Saiten, deren Einlage aus einer Darmsaite besteht, werden am häufigsten und besten neben Darmsaiten gezogen und besponnene Drahtsaiten mit Drahtsaiten zusammengebracht. So sind von den tiefsten der 4 Darmsaiten der Geigeninstrumente 1 bis 2 umsponnen; von den Drahtsaiten des Klavieres sind die der untersten $1^1/_2$ bis 2 Octaven besponnen. Das Gewicht des Saitenkernes, welches für Klavierdrahtsaiten bei dem Tone Contra-*C*: 26,720 Gramme, bei *C*: 13,540 Gr. beträgt, wird durch die Bespinnung für den ersteren Ton um 85,860 Gr. und für den letzteren um 16,437 Gr. vermehrt. Umsponnene Saiten aus Seide werden neben Darmsaiten, selten neben Drahtsaiten gezogen. Eine gemischte B. von Darmsaiten, umsponnener Seide und besponnenen Drahtsaiten hat z. B. die Harfe. Die Zither ist über dem Griffbrette mit 5 Drahtsaiten bezogen, von denen 2 umsponnen sind; die Basssaiten derselben bestehen aus 5 Darmsaiten und 26 umsponnenen Saiten mit Seideeinlage. Auch die B. der Guitarre und anderer lautenförmigen Instrumente ist gemischt aus Darm- und auf Seide besponnenen Saiten. — Eine eigenthümliche Art von B. hatte das sogenannte Federsaitenpianoforte; dieselbe bestand aus schlangenförmig gewundenen Metallfedern und besass den Vorzug, dass sie wenig Raum erforderte und sich nicht verstimmte. Die Federform bildet einen Uebergang zu den einer B. analogen klingenden Körpern, welche dieselbe auf anderen Instrumenten vertreten, so z. B. Stimmgabeln auf der Gabelharmonica, Nägel bei der Nagelgeige, Holz, Stahl, Glas, Stein, bei den darnach benannten Harmonicaarten. Diese Tonquellen, so wie das Zungenwerk des Harmoniums, bilden ein Seitenstück zu gleichartiger B.; die Orgel mit ihren vielen aus verschiedenem Materiale bestehenden Pfeifen bildet eine Analogie zu zahlreicher aber gemischter B. — Die Klangschönheit der B. ist bedingt von der Qualität des zur Verfertigung verwendeten Materiales und von der richtigen Fabrikation der Saiten, abgesehen von der gehörigen Spannung und der Resonanzfähigkeit des Instrumentes. — Die Qualität der Saiten hat sich mit den Fortschritten der Cultur immer mehr verbessert, sodass im Laufe der Zeiten aus der ursprünglichen, roh gefertigten, schnarrenden Bogensehne — die Bogenwaffe ist wahrscheinlich das Modell zur Harfe gewesen und die göttlichen Erfinder der Saiteninstrumente waren zugleich Bogenschützen — sich eine unseren erhöhten Ansprüchen genügende, tiefe Empfindung in idealer Schönheit wiedergebende B. entwickelte. Der von der Vollkommenheit der B. ausgehende, rückwirkende günstige Einfluss auf die Musik ist historisch leicht zu verfolgen. — Es ist Sache der Saitenfabrikanten, die in vielen Fällen zugleich die Verfertiger der Instrumente sind, den Fortschritten der Zeit zu folgen, ja ihnen voran zu gehen. An den theils durch Erfahrung gefundenen, theils akustischen und mathematischen Forschungen zu verdankenden Verbesserungen der B., zu welchen die Forderungen der Componisten und ausübenden Künstler Anregung gegeben, haben sich die bedeutendsten Fachmänner aller Völker und Zeiten betheiligt. Nicht jeder Musiker, noch weniger jeder Instrumentebauer und Saitenverfertiger besitzt die noth-

wendige Feinheit und musikalische Bildung des Gehöres, so wie die nöthige sinnliche Beobachtungsgabe und das richtige Gefühl und Urtheil für das Bedürfniss und das zu Erstrebende. Da es weder für Tonstärke, noch weniger für Tonschönheit einen objectiven Maassstab giebt, kann nur die fein ausgebildete subjective Empfindung maassgebend sein. Noch haben die neuesten Entdeckungen in der Akustik wenig Anwendung auf die Verfertigung der Saiten und die B. der Instrumente gefunden, denn die Macht der Gewohnheit zeigt sich blos für die Empirie zugänglich, der Wissenschaft gegenüber verschliesst sie sich aus Unverständniss, Bequemlichkeit und falschem Eigennutz. — Die ungeheuere Verbreitung, welche die Musik in Dilettantenkreisen erlangte, hat ihren Einfluss in gutem und schlechtem Sinne auch auf die B. der Instrumente fühlbar gemacht. Das quantitative Bedürfniss ist grösser als in früherer Zeit; die Marktwaare wird von der grossen Zahl untergeordneter Dilettanten, welche von der B. nur verlangt, dass sie »lange hält«, nicht dass sie »schön klingt«, begünstigt und zu billigen Preisen gekauft. Das qualitative Bedürfniss ist jedoch nicht zurückgeblieben; der auserwählte Kreis ihre Kunst hochhaltender Musiker und wahrhaft kunstsinniger Dilettanten vermag die Wichtigkeit und den Werth guter B. gebührend zu schätzen, und intelligente Fabrikanten wissen ihre Ehre und materielle Befriedigung in der Anfertigung künstlerischen Ansprüchen genügender Saiten zu finden (s. Saiten). — Haupterforderniss einer guten B. ist, dass alle Saiten in einem schönen Klangverhältnisse zu einander stehen und sich zu einem schönharmonischen Ganzen vereinigen lassen. Keine einzelne Saite oder Saitengattung darf hervorstechen oder zurückbleiben, der Ton jeder einzelnen muss in Qualität dem jeder anderen möglichst gleichen. Dass Saiten aus gutem Materiale gleichmässigen Anschlag erlauben, dauerhaft sind, gute Stimmung halten, ja sogar weniger den Einflüssen der Temperatur unterworfen sind, ist eine Folge der sorgfältigen Fabrikation. Von grösster Wichtigkeit aber ist eine gute B. zur vollendeten Ausführung der Musik, da aus schlechten Saiten selbst auf dem besten Instrumente kein Kunstton zu ziehen ist, gute B. aber alle Tonnüancirungen leicht ansprechend giebt und sogar zur Erhaltung und Förderung des Wohlklanges eines Instrumentes, also auch auf das Einspielen desselben, von grossem Einflusse ist. Unrein klingende oder abgenützte Saiten sind jederzeit aus einer B. zu entfernen. Die Haltbarkeit der Saiten darf nie als Maassstab für die Güte einer B. angenommen werden; sie wird sehr leicht auf Kosten des Wohlklanges und selbst mit schlechtem Materiale erreicht, ist aber bei richtig gefertigten, aus gutem Stoffe bestehenden Saiten mit den anderen guten Eigenschaften derselben verbunden. — Bei gemischter B. tritt der Uebergang von Einer Saitengattung zur anderen leicht klangstörend auf, was sich nicht ganz vermeiden lässt und durch die Kunst des Spielers einigermaassen ausgeglichen werden muss. Auf den Klavieren sind die feinen Stärkeunterschiede der Saiten nicht ununterbrochen proportional an Dicke zu- oder abnehmend, denn es wird ein und dieselbe Saitendicke bei mehreren (2 bis 5) neben einander liegenden Saitenchören angewendet, da die Fabrikation nur eine beschränkte Anzahl von Nummern verschiedenen Stärkegrades zu liefern vermag. Ferner ist der Uebergang nicht nur von den besponnenen zu den glatten, sondern auch von den zwei- zu den dreichörigen Saiten hörbar, doch wird der Klangunterschied durch die Mensur wieder ziemlich ausgeglichen und wird bei der verhältnissmässig bedeutenden Stärke des Saitenbezuges nicht allzu sehr bemerkbar. — Unter B. ist bei leer anzuspielenden Saiten auch die Stimmung derselben einbegriffen, da in gewissem Sinne »Saite« und deren »Tonhöhe« als identisch betrachtet werden kann, besonders bei jenen Instrumenten, welche für jeden Ton eine besondere Saite haben. Unsere heutige wohltemperirte Stimmung ermöglicht durch enharmonische Verwechslung die Benutzung ein und derselben Saite für mehrdeutige Töne und gestattet ihre Verwendung in jeder Tonart. Da jede Saite den Namen des Tones trägt, den sie angiebt, erhalten besonders jene Saiten, welche in chromatischen Tönen stimmen, dadurch manchmal zweierlei Namen, z. B. *es* und *dis*, von denen aber einer als der gebräuchlichere zur Bezeichnung beibehalten wird. — Die Operation, die Saiten eines Instrumentes durch Spannung mittelst der Wirbel oder einer besonderen Mechanik auf die bestimmte Tonhöhe zu bringen, muss bei den verschiedenen Saiten-

gattungen binnen kürzerer oder längerer Zeit wiederholt werden (s. Stimmen). Drahtbesaitung widersteht den Einwirkungen der Temperatur besser, als Darmsaiten oder übersponnene Saiten mit Seideeinlage. — Die Dehnungsfähigkeit der Metallsaiten beträgt etwa $^1/_2$ Procent ihrer Länge, die der Darmsaiten hingegen 5 bis 9 Procent, wesshalb letztere längere Zeit brauchen, ehe sie Stimmung halten, als erstere. Jene umsponnenen Saiten, deren Kern aus Seide besteht, dehnen sich eben so wie Darmsaiten. Es liegt einer der Vorzüge des Klavieres, besonders für den Dilettanten, darin, dass die B. desselben längere Zeit Stimmung hält. Gemischte Besaitungen verstimmen sich nach der verschiedenen Natur der Saiten ungleichmässig (s. Stimmung). — Der für die Tonhöhen in den meisten Ländern eingeführte Normalton $\bar{a}$ bildet für uns die Richtschnur, nach welcher alle übrigen Töne abgemessen werden und die B. unserer Instrumente also eingerichtet und gestimmt wird. Die Ordnung der Töne oder Saiten kann entweder in diatonischer Folge, wie bei der Pedalharfe, oder in chromatischer, wie beim Klavier, in Quinten, wie auf der Violine, Viola, dem Violoncell, der Zither, in Quarten, wie bei der gebräuchlichsten Art des Contrabasses und bei der Guitarre, oder in Terzen, wie einige Saiten der Laute und Guitarre, bestehen. Die Stimmung der ältesten Instrumentebesaitungen zur Zeit der Kindheit der Musik war auf den Harfen und Lyren von geringer Saitenzahl diatonisch nach der fünf- bis siebenstufigen Scala, oder chromatisch, so wie auch enharmonisch bei grösserer Anzahl von Saiten; bei einigen Völkern waren dieselben in Drittels- und Viertelstonstufen gestimmt. So gaben z. B. zwei verbundene Tetrachorde den diatonischen »siebentönigen Vierklang« der siebensaitigen Lyra Terpanders, und die B. der späteren achtzehnsaitigen Lyra repräsentirte die 18 Fundamentaltöne der damaligen griechischen Musik. Aber auch nach Quinten und Quarten war die B. geordnet, namentlich ist es wahrscheinlich, dass diejenige der lautenförmigen ägyptischen Instrumente der Applicatur wegen in Quarten stimmte. Unsere heutigen Griffbrettinstrumente sind meist nach Quarten- oder Quintenfolgen besaitet. — Die Principien der B. und Stimmung der Instrumente sind durch die vielen möglichen Combinationen der einzelnen einflussreichen Factoren so unendlich mannigfaltig, und der Uebergang von Einer Instrumente- und Besaitungsgattung zur anderen ist so verschmolzen, dass es fast unmöglich scheint, einzelne Glieder dieser Kette als Hauptglieder hervor zu heben, ohne die ganze Kette mit hinein ziehen zu müssen. Seit Jubal, der Sage nach, vor über 5800 Jahren, seine *Kinnor* besaitete, bis auf unsere moderne, in der jüngsten Zeit erst sich geltend machende Zither haben alle Saiteninstrumente Aehnliches, Verwandtes, Gemeinsames, da ihnen allen ja dieselbe Tonquelle eigen ist. Die Praxis hat aber dennoch an einzelnen Formen von Instrumenten und Principien der B., der Harfen, Lyren, Cymbeln, Zithern und Lauten- oder Griffbrettinstrumente, fest gehalten, welche bereits oben als Hauptformen angeführt wurden. Jedes einzelne dieser, je ein besonderes Besaitungssystem vertretenden Instrumente zerfiel ehedem in eine ganze Familie nach demselben Principe, nur in grösserem oder kleinerem Maassstabe gebauter Instrumente. Die Besaitungen der einzelnen Instrumente ergänzten sich gegenseitig zu einem reicheren Tonumfange, als ihn jedes einzelne besitzen konnte. Es bildeten drei bis fünf, meist jedoch vier, — ein sogenanntes Quartett, — die Glieder einer solchen Familie, in wohlgeregelter Aufeinanderfolge der Tonhöhe der Besaitungen. Schon im 13. Jahrhundert erlaubten z. B. die Viellen durch ihre B. und Stimmung ein Triospiel. — Dem verhältnissmässig beschränkten Tonumfange der Musik der alten, und bis über das Mittelalter hinaus noch der neueren Völker, und der noch unentwickelten, fast nur zur Unterstützung des Gesanges dienenden Instrumentalmusik genügte eine kleinere Anzahl Saiten oder eine einfache Applicaturanwendung. B., Stimmung und Tonumfang jedes Instrumentes waren dem einer Singstimme: Bass, Tenor, Alt oder Discant, nachgebildet; die B. gab also die Töne der menschlichen Stimme wieder. Die Aegypter schon besassen derartig abgestufte Harfen mit geringer Zahl von Saiten. Von den mit Harfenbesaitung versehenen, aus Assyrien stammenden Psaltern der alten Völkern: *Magadis, Barbitos, Simikion, Sambuca, Pektis*, war die erstere die am tiefsten, letztere die am höchsten stimmende. Ebenso waren die Lyren der Griechen von ungleicher Grösse,

die grösste, von tiefster Stimmung, die *Phorminx*, die kleinste, von höchster Stimmung, die *Chelys*; ihre B. war darauf berechnet, einer Singstimme den Ton anzugeben oder sie im Einklange zu begleiten. Fast alle Saiteninstrumente bis auf unsere Zeit, besonders die Lauten- und Geigeninstrumente, wurden nach Analogie der Singstimmen gebaut, besaitet und »gestimmt«. Sogar die einzelnen Saiten eines solchen Instrumentes wurden mit den vier Singstimmen verglichen und darnach benannt; in der Stimmung der Saiten suchte man die Klangfarben der Register Einer Singstimme wiederzugeben. Die Entwicklung der Tonkunst zur absoluten Instrumentalmusik verlangte nach und nach einen grösseren Tonumfang auf den Instrumenten. Die auf vielbesaiteten Lauteninstrumenten sich entfaltende Technik wurde durch die der leichter beweglichen und tonstärkeren Geigeninstrumente überflügelt. Durch Zurückdrängung der Harfe und theilweise Verschmelzung derselben mit dem cymbalartigen Psalter bildete sich allmälig unser modernes Klavier heraus, befähigt, durch seine alle anderen Saiteninstrumente an Zahl überragende, und dadurch tonumfangreiche, kräftige B. dem rasch dahinstürmenden Zeitgeiste zu folgen und in rauschenden vollstimmigen Accorden und brillanten Passagen Ausdruck zu verleihen. Unsere heutige Geschmacksrichtung, die erhöhten Ansprüche der Kunst an die Modulation, die allgemeinere Verbreitung und Pflege der Musik, fordern von einer B. ein möglichst vollständiges Tonmaterial. Die vollstimmigen Besaitungsarten, wie solche das Klavier, die Harfe und Zither besitzen, gewähren diesen Instrumenten Selbstständigkeit durch die gleichzeitige Verbindung von Melodie und Harmonie. Die noch heute den Gesangston vertretenden Geigeninstrumente, welche für uns zu fliessender Melodieausführung unersetzlich sind, vermögen sich zwar nur in ihrer Vereinigung zu einer das ganze Tonbereich umfassenden B. zu ergänzen, diese Zusammensetzung, gleichsam zu Einem Instrumente, bildet aber zugleich das Vollendetste, was uns bis jetzt durch Saitenspiel zu erreichen möglich war. Die Lautenbesaitung, welche in ihren letzten Ausläufen noch der Guitarre und der Mandolinenfamilie eigen ist, vermag der fortschreitenden Kunst wegen ihres kurzen, rasch verklingenden Tones und wegen der sehr beschränkten Applicatur nicht mehr hinreichend zu dienen. — Die zum Erklingen der B. nöthige Schwingungserregung, Intonation, wird bewirkt entweder durch Reissen mit den Fingern, wie bei der Harfe, Laute, Guitarre, dem *Pizzicato* auf Streichinstrumenten, oder durch Darüberstreifen der Finger über die Saiten, wie bei den Basssaiten der Zither, ferner durch Reissen mit einem Plektron, wie bei den Lyren, Lauten, Mandolinen, den Griffbrettsaiten der Zither, oder durch Schlagen mit Hämmerchen, wie bei dem Cymbal und dem Klaviere, endlich durch Streichen mit einem behaarten Bogen, wie bei den Geigeninstrumenten und der Streichzither, oder mit einem den Bogen ersetzenden Rädchen, wie bei dem *Organistrum* oder der Drehleier, dem Nürnberger Geigenwerk oder Klaviergambe, Bogenklavier, oder auch durch einen Luftstrom, wie bei der Äolsharfe und dem afrikanischen *Gongom*. Die meisten Besaitungsarten gestatten oder erfordern mehrfache oder gemischte Intonationsweise. So wurden z. B. die Saiten der Lyren, des *Epigonions* u. s. w. abwechselnd mit den Fingern und dem Plektron gespielt; die moderne Zither wird mit den Fingern und einem das Plektron vertretenden Ringe gleichzeitig von Einer Hand gespielt; die Saiten der Geigeninstrumente werden mit dem Bogen gestrichen und auch *pizzicato* behandelt; die an der Seite des Griffbrettes befindlichen frei schwebenden Nebensaiten einiger älteren Streichinstrumente, z. B. der *Viola di Bordone*, waren mit dem Daumen oder kleinen Finger *pizzicato* zu spielen; das Bogenhammerklavier hatte für seine Darmsaitenbesaitung einen durch Streichen intonirenden künstlichen Bogen, für seinen Drahtsaitenbezug aber Hämmerchen, u. s. w. — Die Tonerzeugungsart beeinflusst nicht nur die Wahl des Materiales zur B., sondern auch den Bau der Instrumente, die Spannung, Länge und Stärke der Saiten, die Anordnung und Zahl derselben und alle dem charakteristischen Wohlklange nothwendigen Bedingungen. — Nach der Intonation der Saiten erhalten die Instrumente Unterscheidungsnamen; die Klavierinstrumente werden Schlaginstrumente oder krustische genannt, die Geigen heissen Bogen- oder Streichinstrumente. — Die Behandlung der Saiten mit den Fingern oder einem Plektron ist die ursprünglichste; sie war schon bei den ältesten Völkern üblich. Das Streichen der Saiten mit einem Bogen wurde erst

in späterer Zeit erfunden, es war den Aegyptern, Griechen und Römern noch unbekannt. Erst bei den nordischen Völkern finden wir in der anfänglich zitherartigen keltischen *Crotta,* kymrisch *Crwth,* dem Tonwerkzeuge der gaëlischen Barden, ein Bogeninstrument, das im Mittelalter unter dem Namen *Rotta*, *Vielle* und *Vidula,* Fidel, weiter ausgebildet erscheint. Im Süden bildeten die Araber aus den altägyptischen Lauten ihre *Rebabs* oder *Rebecs*, die sich bis nach Indien und Spanien verbreiteten und in Frankreich, England und Deutschland durch Vermählung mit der einheimischen *Vielle* unsere Bogeninstrumente entstehen liessen. — Der Anschlag der Saiten mit Hämmerchen ist fast eben so alt als der Gebrauch des Plektrons und ist wohl aus diesem hervorgegangen. Die Saiten der Cither, des hackbrettartigen *Psalterions,* des späteren *Organon* oder persisch-arabischen *Kanun* u. s. w. wurden geschlagen. Der nach mechanischen Kunstwerken grübelnde Sinn des späteren Mittelalters erfand, und die nachfolgende Zeit verbesserte einen Tastenmechanismus, vermittelst dessen die Saiten zuerst noch von Metallstäben oder Federkielen gerissen, z. B. das *Clavicytherium* oder *Virginale*: »mit Nägeln geharft«, später aber durch einen complicirten Mechanismus von Hämmerchen angeschlagen wurden. Der ursprüngliche Darmsaitenbezug musste einer haltbareren Drahtbesaitung weichen, das Instrument wuchs und musste einer immer umfangreicheren B. Raum, einer immer stärkeren Bespannung den nöthigen Widerstand gewähren. So entstand durch allmälige Umbildung die grosse Zahl besaiteter Klavierinstrumente, welche wegen ihrer gleichartigen B. und Anschlagsweise derselben unter verschiedenartigen Namen, als Clavichordium, Pianoforte, Pianino oder Flügel, nur Varianten desselben Principes der B. und deren Behandlungsweise sind. In derselben Weise waren auch eine Anzahl gewisser Instrumente des Alterthums, obwohl verschiedenen Namens, in der B. nur wenig principiell von einander unterschieden, durch welchen Umstand der wissenschaftlichen Forschung grosse Schwierigkeiten entstehen. — Die vielfachen Arten der Intonation haben alle den Zweck, die Saiten in transversale, d. h. seitliche Schwingungen zu versetzen. Die Longitudinalschwingungen werden für musikalische Zwecke nicht benutzt, sie treten als im Vergleiche sehr hohe Töne bei zufälliger Erregung, besonders auf Streichinstrumenten als sogenannte »Gixe«, durch falsche Behandlung der Saiten unbeabsichtigt und störend auf und zerreissen durch die grosse Kraft, mit welcher sie die Saite dehnen oder anspannen, leicht die Saite, besonders die spröderen Drahtsaiten z. B. der Streichzither. — Für die Intonation der Saiten mit den Fingern darf die B. nicht so stark gespannt sein als für den Anschlag mit einem Plektron und besonders mit Hämmerchen, wesshalb der Saitenbezug für die Art der Intonation berechnet sein muss. Drahtsaiten eignen sich weniger für die Behandlung mit den Fingern, Darmsaiten nicht für den Hammeranschlag, hingegen beide, namentlich Darmsaiten, für den Bogenstrich. Für mit den Fingern zu intonirende umsponnene Saiten eignet sich am besten ein Kern aus Seide, da die Saiten durch diese leichter behandlungsfähig und von grösserer Elasticität sind. — Der Härtegrad des Plektrons muss in umgekehrtem Verhältnisse zur Härte der Saiten stehen, und seine Form dazu geeignet sein, gleichmässige Transversalschwingungen zu erzeugen (s. Plektron). Die Hämmerchen des Klaviers sind weich beledert, da die B. dieses Instrumentes die möglichst grösste Spannung, Stärke und Härte besitzt, desshalb also ein weiches Material für den Anschlag fordert (s. Belederung und Hammer). — Die Kraft, welche zur Tonerregung nothwendig ist, muss eine für alle Saiten gleichmässige sein können; sie richtet sich sowohl nach dem Materiale als nach der Stärke, Länge und Spannung der Saiten. Ungleichmässige Spannung der Saiten ist dem Wohllaute und der Technik der Tonerregung gleich hinderlich. Das zur Intonation verwendbare Kraftmaass ist durch die dabei angewendeten Hilfsmittel, Hammer, Plektron, Bogen oder Finger, begründet. Die schlaff gespannten Saiten der Äolsharfe erzittern vom Hauche des Windes, dessen stärkere Kraft höhere Aliquottöne entlockt. — Der Schalleffect der B. hinsichtlich der Stärke, Dauer und Fortpflanzung des Tones hängt ausser von der Resonanz des Instrumentes und der Qualität der Saiten noch ab von der Länge oder Tonhöhe der Saiten, vom Materiale, aus welchem sie gefertigt, von der Art und Kraft der Intonation und von der Stelle, an welcher die Saite intonirt wird.

Gestrichene Saiten klingen je nach der Dauer und Intensität des Bogenstriches beliebig lange Zeit und sowohl in zu- als abnehmender Tonstärke. Sie geben den gehaltenen, ausdrucksvollen Gesangston der Streichinstrumente. Der Trieb nach Klangverstärkung war Veranlassung, die schon im 8. Jahrhunderte gebräuchliche, lyraförmige *Vielle,* später *Gigue de l'armonie* genannt, welche ursprünglich nur Eine Saite besass und durch einen Bogen intonirt wurde, mit 2 bis 3 Saiten zu versehen, welche flach neben einander lagen und gleichzeitig angestrichen wurden; zwei von den drei Saiten waren in Grundton und Quinte gestimmt und tönten als doppelter Orgelpunkt, Bourdon, dudelsackartig stets zur Melodie, welche auf der dritten Saite ausgeführt wurde, mit. Diese Art von Tonverstärkung durch eine consonirende Klangmasse, welcher sich besonders die französischen *Ménétriers* bei Begleitung der Gesänge der *Troubadours* im 12. und 13. Jahrhundert bedienten, gab vielleicht den Anstoss zur ersten Entwicklung der Harmonie unserer Musik. — Mit den Fingern, einem Plektron oder Hämmerchen intonirt, schwingen die Saiten durch ihre Elasticität anfänglich in einer der Anschlagskraft entsprechenden Schwingungsweite und Tonstärke, aber mit sofort beginnender stetiger Abnahme derselben, bis sie ihre Gleichgewichtslage wieder erlangt haben; sie verklingen daher um so früher, je schwächer sie angeschlagen waren, je geringer also die Schwingungsweite zu Anfang war, und geben den kurzen, verhallenden Ton, welcher unsere vollstimmigen Instrumente charakterisirt. Die Schwingungsdauer der Saiten, besonders der frei schwingenden, wie z. B. auf dem Klavier oder der Harfe, wird durch Dämpfung mittelst besonderer Vorrichtung oder durch Berührung mit der Hand oder den Fingern nach Bedürfniss abgekürzt und geregelt. Das Nachklingen und verwirrende Zusammenklingen mit der nächstfolgend angeschlagenen Saite ist bei raschen Tonfolgen höchst störend; es gab Veranlassung, dass an dem hackbrettartigen, mit nur 8 Saiten bezogenen Psalter für den Anschlag mit der rechten Hand ein Mechanismus von 8 Tasten erfunden wurde, damit die linke Hand für die Dämpfung der Saiten bereit bleiben konnte. Später entstand hieraus das Klavier mit seinem besonderen Dämpfungsapparat, der zugleich das bei frei schwebender B. ebenso störende und zu dämpfende akustische Mitklingen der Saiten aufhebt. — Bei Griffbrettinstrumenten wird das unwillkürliche Nach- und Mitklingen leerer Saiten durch die Applicatur oder durch Decken der Saite mit einem der Finger vermieden. — Längere Saiten, welche tiefere Töne angeben, haben eine grössere Schwingungsweite, klingen daher bei gleicher Intonationskraft stärker, mit derselben Geschwindigkeit in weitere Entfernung tragend und — wenn sie durch Schlagen oder Reissen intonirt wurden — längere Zeit, als höhere, kürzere Saiten von derselben Qualität und aus gleichem Materiale. Die Saiten des Klaviers sind desshalb von der Höhe nach der Tiefe hin drei-, dann zwei- und zuletzt nur einchörig bezogen, damit so die relative Tonstärke der einzelnen Saiten möglichst für die ganze B. gleichmässig ausgeglichen werde. Eine aus Drahtsaiten bestehende B. klingt angeschlagen wegen ihres Reichthumes an Obertönen (s. Akustik) stärker, weittragender und andauernder als ein Darmsaitenbezug. Die B. der Klavierinstrumente ist daher von grosser Tonstärke, welche noch dadurch vermehrt wird, dass der Hammer- und Tastenmechanismus derselben eine sehr kräftige Intonation ermöglicht. — Die aus Darmsaiten bestehende B. der Geigeninstrumente gewinnt durch die Kraft des Bogenstriches an Tonstärke. Eine aus Darmsaiten und umsponnenen Saiten mit seidenem Kerne zusammengesetzte, und nur mit den Fingern oder mit einem Plektron, daher weniger kräftig intonirbare B., wie z. B. die der harfen- und lautenartigen Instrumente, ist hauptsächlich auf die Mitwirkung der Resonanz angewiesen; wegen genannter Intonationsweise und ihrer, mit Ausnahme bei der Harfe, meist kurzen Saiten, ist eine solche B. schwach an Ton und wenig weittragend, daher für grosse Räume nicht ausreichend. Die im Verhältnisse zu ihrem grossen Tonumfange kürzesten Saiten besitzt die Zither; dieselbe findet daher ihre beste Verwendung in kleineren Räumen, für welche die Tonstärke anderer Saiteninstrumente meist zu gross ist. — Das *Pizzicato* auf Streichinstrumenten bietet einen Vergleich der Tonstärke mit jener, welche durch Bogenstrich erzielt wird; die Anfangsstärke des schnell verklingenden *pizzicato*-Tones ist bei gleicher Schwingungsweite mit der einer gestrichenen

Saite dieselbe; hingegen kann die Saite durch *pizzicato* nicht in so bedeutende Schwingungen versetzt werden als durch den Bogenstrich. — Durch Aufsetzen der *Sordine* wird die Schallkraft der B. der Geigeninstrumente abgeschwächt. — Die Tonstärke einer Saite ist verschieden, je nachdem dieselbe an einem bestimmten Punkte ihrer Länge intonirt wird. Am stärksten tönt eine Saite dann, wenn die Intonation am Theilpunkte $^1/_7$ (resp. $^6/_7$) ihrer Länge geschieht, da in diesem Falle die meisten Obertöne mitklingen, welche die Stärke des Tones ausmachen; in der Praxis wird aber auch $^1/_9$ oder $^1/_{11}$ gewählt. Je nach der Stelle, an welcher eine Saite intonirt wird, ist die Zahl der mitklingenden Obertöne und dadurch die Klangfarbe des Tones verschieden. In der Mitte der Länge angeschlagen, klingen tiefstimmende Saiten hohl und tonlos, für die höheren Saiten aber entsteht bei Instrumenten, welche mit den Fingern intonirt werden, bei geringerer Anzahl von Obertönen eine sehr wohl zu benutzende, eigenthümlich weiche Klangfarbe. Nicht allein die Wahl der Anschlagsstelle, sondern auch noch die Art und Weise, wie und wodurch der Anschlag ausgeführt wird, ist von Einwirkung auf die Hervorbringung von mannigfaltigen Klangfarben. — Schon die alten Völker kannten die Benutzung der Klangfarben beim Spiele und wussten dieselben durch abwechselnde Verwendung der Finger und des Plektrons auf der Lyra und anderen Saiteninstrumenten hervorzubringen. — Durch die Intonation gesellen sich dem Saitentone klimpernde, kratzende, klopfende Geräusche bei, welche nicht ganz zu vermeiden sind und daher die Klangeigenthümlichkeit jedes Instrumentes verursachen. — Die kunstgemässen Anschlagsarten oder Stricharten des Bogens aber erzielen noch besondere, feingefühlte und ausdrucksvolle Klangeffecte. Durch die Verschiedenheit des Klanges der Besaitungsarten erhalten die Instrumente ihren charakteristischen Ausdruck; Reichthum an verschiedenen, beliebig verwendbaren Klangfarben ist ein nicht zu unterschätzender Vortheil einer B. und wird beim Klaviere, welches eine feststehende Anschlagsstelle der Hämmer hat, sehr vermisst. — Eine gemischte B. aus verschiedenartigen Saiten besitzt bedeutend mehr verschiedene Klangfarben als eine solche aus gleichartigen Saiten; doch ist es z. B. bei frei schwebenden Besaitungen oft misslich, dass die, meist durch Darmsaiten erzeugten, höheren Töne mit den tieferen, welche die umsponnenen Saiten geben, contrastiren. Bei der Zither klingen die aus Metalldraht bestehenden Griffbrettsaiten heller als die frei schwebenden Basssaiten, wodurch die Melodie in besonderer Klangfarbe hervorgehoben wird. — Für die Composition, Instrumentation und Ausführung der Musik ist die Benutzung der Klangfarben höchst wichtig und der Klang der Besaitungen daher als Mittel zu feiner Charakterisirung ein Gegenstand des Studiums sowohl für den Componisten als für den ausübenden Künstler. Satzarten, welche nur für den Klang einer bestimmten Saitengattung oder eines bestimmten Instrumentes berechnet sind, können aus diesem Grunde von keiner anderen B. in gleicher Schönheit wiedergegeben werden. Der Klangcharakter ist auf vielen Instrumenten sogar bei den einzelnen Saiten ein verschiedener und es wird desshalb manchmal die Ausführung eines Satzes nur auf einer bestimmten Saite den rechten Klangcharakter erhalten, wesshalb die zu benutzende Saite oft eigens vom Componisten vorgeschrieben wird. Auf vielen Saiteninstrumenten hat jede Tonart ihre besondere Färbung durch den verschiedenen Klang der Saiten, welche in Anwendung kommen. Hohe Stimmung verleiht den Tönen der Saiten Glanz und Feuer, tiefe Stimmung drückt Trauer und Abspannung aus; die Stimmung ist daher in allegorischer Anwendung auf Gemüthszustände sprichwörtlich geworden. — Eine von dem gewöhnlichen Saitentone verschiedene Klangfarbe besitzen die sogenannten Flageolet- oder Harmonicatöne (Aliquottöne), welche auf jeder Saite hervorzubringen sind und je nach dem Materiale derselben und der Intonationsweise einen verschiedenen Klangcharakter besitzen. Auf den Darmsaiten der Geigeninstrumente klingen sie in Folge des lang gehaltenen Bogenstriches dem Blaseinstrument »Flageolet« ähnlich; auf den Metallsaiten der Zither glöckchenartig. Ihre Klangfarbe vermehrt die reizvolle Mannigfaltigkeit des Tones einer B.; zu häufige oder unmotivirte Anwendung derselben aber, — wozu der Klangreiz derselben leicht veranlasst, — führt vom eigentlichen Kunsttone ab zu gedankenloser Spielerei. — Diese Aliquottöne klingen als klangfärbende Obertöne akustisch mit dem Grundtone

jeder Saite; sie entsprechen den Tönen der Naturblaseinstrumente und liegen an bestimmten Theilpunkten jeder Saite (s. Flageolet und Aliquottöne). — Die Fähigkeit der Saiten eines Instrumentes durch Klangfarbe den Ton anderer Instrumente nachzuahmen, war manchmal bei Construction und B. eines solchen maassgebend. So z. B. war die mit einer langen und öfters auch mit noch 1 bis 3 kürzeren Darmsaiten bezogene Trompetengeige des 16. bis 17. Jahrhunderts, *Trummscheit* oder Marinetrompete (*Tromba marina*) genannt, zur Hervorbringung trompetenartiger Flageolettöne durch besondere Spielweise bestimmt. Das Bogenklavier erhielt 1795 einen Flageoletzug. Das Klavier besass früher ebenfalls Vorrichtungen zur Imitation des Klanges anderer Instrumente, durch einen Lautenzug, Fagottzug u. s. w., welche Klangfarben durch veränderte Behandlungsart der B. oder mitklingende Geräusche erzielt wurden. Auch auf den übrigen Saiteninstrumenten können durch Anschlagsmanieren oder durch besondere Hilfsmittel Klangfarben erzeugt werden, welche an die Eigenthümlichkeiten anderer Instrumente erinnern; so gab z. B. der näselnde, dem Fagott ähnliche Beiklang, welchen mitklingende Drahtsaiten verursachten, dem Baryton den Namen *Viola di Fagotto*. Meist artet dieses Nachahmen von anderen Instrumenten in nutzlose Kunststückchen aus; der Kunst am würdigsten aber ist das Bestreben, die idealen Eigenthümlichkeiten der Singstimme auf den Saiten nachzuahmen, welches bei jedem Instrumente das Endziel der Technik bilden muss. — Von den in der Musik angewandten Instrumenten, welche weder zu den besaiteten, noch überhaupt zu den Tonwerkzeugen gezählt werden können, besitzt die Trommel eine das Rasseln derselben verursachende, über das untere Fell gespannte »Sangsaite«, welche nur zum geräuschvollen Mitresoniren dient; eine melodische Verwendung gestattet hingegen die über eine Trommel — welche sowohl als Resonanzboden dient, als auch geschlagen werden kann, — gezogene Darmsaite der arabischen *Marraba*. — Die Zahl der Saiten eines Instrumentes bestimmt im Allgemeinen seinen Tonumfang, vorausgesetzt nämlich, dass jede Saite eine Stufe der Tonleiter angiebt; doch nur bei frei schwebender, einchöriger B. ist dies zutreffend. Die einfachen Tonwerkzeuge der alten Völker waren meist derart besaitet und die Zahl der Saiten auf denselben giebt uns daher ein Bild ihres Tonumfanges, ja sogar des Tonsystemes, auf welches diese Zahl begründet ist. Letzteres hatte bei den alten Völkern noch nicht den reichen Umfang unseres heutigen Tonsystems und war beeinflusst von den Anschauungen einer die Musik mit der Mathematik, Astronomie und Theologie verbindenden Naturphilosophie, welche die Musik als dazu bestimmt erachtete: »Alles, was die Natur in ihrem Umfange begreift, zu einigen und harmonisch zu gestalten«. Durch mystisch-symbolische Deutung war daher die Zahl der Saiten, so wie das ganze Tonsystem von den jeweilig herrschenden Ansichten über Natur und Gottheit abhängig und staatlich festgesetzt (s. Mystik und Symbolik). Als Erfinder der Instrumente, also auch der B., galten bei allen Völkern des Alterthums die Götter selbst. Die Zahl der Saiten war auf den ältesten Instrumenten gering; die speciellen Angaben darüber lauten sehr verschieden. Jeder nothwendig werdenden Vermehrung der Saiten wurde eine symbolische Deutung unterlegt, eine Sitte, welche schon bei den Aegyptern heimisch war. Die Lyra des Hermes soll 3 Saiten, die damals angenommenen 3 Jahreszeiten: Frühling, Sommer und Winter symbolisirend, gehabt haben. Später vermehrte man die Saitenzahl auf 7, das Weltall versinnbildlichend, welches als eine »siebentönig harmonisch klingende Lyra« gedacht wurde, als deren Saiten die den Alten bekannten 7 Planeten: Saturn, Jupiter, Mars, Sonne, Venus, Mercur und Mond, galten, nach welchen sie die 7 Tage der Woche im Quintenzirkel ordneten und benannten (s. Sphärenmusik). Die Steigerung der Zahl der Saiten auf 9 wurde mit der Zahl der Musen in Zusammenhang gebracht; zuletzt wurden die Saiten bis auf 12 vermehrt, nach den Zeichen des Thierkreises und der Zahl der Monate und Stunden. — Die Chinesen besaiteten ihr *Kin* 2637 Jahre vor Chr. mit 5 Saiten, welche sinnbildlich ihre 5 Planeten (ohne Sonne und Mond) und die 5 Elemente der Chinesen andeuteten, während das Instrument selbst in seinem Baue Himmel und Erde, die Winde, Jahreszeiten und die Wolken symbolisch darstellen sollte. Die Zahl der Saiten wurde durch kaiserliches Gesetz festgestellt und, so wie die ganze

Musik, von den Behörden beaufsichtigt. Wie strenge die gesetzlichen Bestimmungen über die Zahl der Saiten auch bei den Griechen gehalten wurden, das musste der Lesbier Phrynis an sich erfahren. Derselbe hatte es gewagt, seine Lyra statt mit 7 Saiten, wie Terpander festgesetzt hatte, mit 9 zu beziehen; er wurde desshalb vom Ephoren Eumolpos des Landes verwiesen, nachdem der Ephore öffentlich und eigenhändig die überflüssigen Saiten zerschnitten hatte. — Den arabischen Philosophen galt die Besaitung der Laute eben so als ein Abbild der Natur. Die 4 Saiten derselben sollten den 4 Elementen und Temperamenten entsprechen, der Ton jeder einzelnen aber gegen besondere Krankheiten helfen. — Diese Zahlensymbolik wurde auch im christlichen Zeitalter fortgesetzt, übertrug sich aber später mehr auf die Intervalle und die Harmonie. Noch heute dient die B. zu beliebten allegorischen Vergleichen, aber die ausgeklügelte mystisch-symbolische Bedeutung, welche ihr das Alterthum beilegte, ist vergessen und die B. erscheint unserem realistischen Zeitalter nur noch als »Mittel zum Zweck«. — Die Zahl der Saiten wird durch die seit alten Zeiten schon ausserordentlich häufig angewendete Verdopplung einer Saite, durch Hinzufügung einer mit ihr gleich stimmenden, vergrössert; eben so auch wird durch die Anwendung eines Griffbrettes, welches die vielfache Verkürzung Einer Saite ermöglicht, die Menge der Saiten in Bezug auf den Tonumfang eines Instrumentes wenig maassgebend. Die Verdopplung einer Saite hat den Zweck, die Klangstärke des betreffenden Tones zu vermehren. Auf den Klavieren ist durch den sogenannten Pianozug die beliebige Anwendung einer Saite (wofür die Bezeichnung: »*una corda*«) eines Chores ermöglicht. Verdopplung der Saiten wurde schon im Alterthume angewendet und es entstanden dadurch die vielsaitigen, meist aus Asien stammenden cymbal- oder hackbrettartigen Instrumente. Das hebräische *Nebel* (*Nablium*) soll zweichörig gewesen sein, ebenso die assyrische *Madagis* mit 10 Doppelsaiten. Letztere sollen nicht im Einklange, sondern in Octaven gestimmt haben, woher die Bedeutung von: »magadisiren« — in Octaven singen — stammen mag. Durch Vergrösserung der Magadis schuf Epigonos das nach ihm benannte doppelsaitige *Epigonion* welches nun im Ganzen 40 Saiten hatte. — Die unter dem Namen *Cithara teutonica* bekannte altdeutsche Harfe hat in ihrer frühesten Form 5 Töne, deren jeder durch 4, je an einem besonderen Saitenhalter befestigte Saiten vertreten war. Die cymbalartigen Instrumente, von welchen das Klavier abstammt, hatten von jeher doppel- oder drei- bis vierchörige B. Das heute noch gebräuchliche arabische *Kanun* ist im Allgemeinen 3chörig mit 75 Darmsaiten bezogen; das klavierartige Negerinstrument *Balafo* hat einen zweichörigen Bezug von Drahtsaiten. Schon im Anfange des 16. Jahrhunderts hatten die *Clavichordia* eine dreichörige B. — Aber nicht nur bei frei schwebender B., sondern auch auf Griffbrettinstrumenten ist die Verdopplung der Saiten angewendet worden. Die ursprüngliche Laute (*al-oud*) hatte 4 verschieden gestimmte Saiten, die später durch Verdopplung jeder einzelnen auf 8 gebracht wurden. Die deutschen Lautenisten nannten die Saiten: »Chor«, daher die gebräuchlichen Bezeichnungen: »ein-, zwei-, dreichörig«. Die B. der Lauten stieg nach und nach im 17. Jahrhundert auf 13 Chöre, wovon die 11 tieferen zweichörig, die beiden höchsten einchörig waren; vierzehn von diesen 24 Saiten waren, in Chöre getheilt, zur Ausführung der Melodie über das Griffbrett, zehn für den Grundbass nebenher gezogen. In Tonhöhe und Zahl der Saiten wichen die Lautenarten von einander ab; so hatte die Basslaute (*Theorbe*) 8 Bass- und 13 Griffbrettsaiten; doch war die B. stets eine vorherrschend doppelchörige. Auch die aus Spanien stammende Guitarre war ursprünglich mit 5 Doppelsaiten bezogen, ferner haben die in Italien noch beliebten Mandolinen doppelchörige B., und zwar hat die neapolitanische 4, die mailändische 5 und die venetianische 6 Doppelchöre. Doppelchörige Lauteninstrumente werden, wenn sie Drahtbezug haben, oft »Zither« genannt, z. B. die Thüringer Bergmannszither, auch die spanische Mandoline. Auf der bayrischen Gebirgszither, dem Stamminstrumente unserer modernen Zither, waren die Grundtöne der frei schwebenden Basssaiten doppelchörig bezogen; die zweite Saite war aber nicht im Einklange gestimmt und von gleicher Stärke, sondern eine Messingsaite, welche in der Duodezime stimmte und dudelsackartig mitklang. Die vervollkommnete Zither der Jetztzeit ist einchörig und hat nur auf dem

Griffbrette zwei in $\bar{a}$ gleichstimmende Saiten, welche jede selbstständig gespielt werden und deren Eine bei vollstimmigen Griffen und zu besonderen Klangeffecten benutzt wird. — Unter den einchörig besaiteten Harfen hat die nationale irische Harfe zwei neben einander laufende Bezüge, deren einer die diatonischen, der andere die chromatischen Töne angiebt; die wallisische Harfe besitzt drei solcher Reihen von Saiten und gestattet dadurch enharmonische Stimmung. Auf der modernen Pedalharfe kann durch doppelte Pedalverrückung eine Anzahl Saiten zu Doppelsaiten, sogenannten Synonymen, umgestimmt werden, wodurch gewisse Tonfolgen, besonders der durch aufeinander folgende kleine Terzen entstehende verminderte Septaccord, mit einfachem *Glissando* im schnellsten Tempo effectvoll spielbar sind. Die sieben Pedale der diatonisch stimmenden Harfe ersetzen, insofern als jede Saite mittelst derselben um 1—2 halbe Töne erhöht werden kann, eine fast doppelt so zahlreiche B.; eben so auch auf der kleinen lyraförmigen *Arpinella*, deren Saiten durch sieben Manuale umgestimmt werden können. In manchen Fällen werden zu besonderen Zwecken auch auf anderen, meist den weniger zahlreich besaiteten Instrumenten fehlende Saiten zu ersetzen gesucht durch Umstimmung vorhandener. — Einige ältere Instrumente hatten durch doppelte vollständige B. eine grosse Anzahl von Saiten, und es erforderte jeder der getrennt liegenden Bezüge eine besondere technische Behandlung. Die früher sehr verbreitete Spitzharfe hatte einen Doppelbezug theilweise zweichöriger Saiten, nämlich auf der linken Seite des Resonanzkastens Basssaiten von Kupfer- und Messingdraht, auf der rechten Seite in zwei getrennten Abtheilungen Discantsaiten aus Stahldraht. Der *Pantalon* hatte zweierlei Bezüge, Darm- und Stahlsaiten über je einem besonderen Resonanzboden. Der Flügel *Vis-à-vis* hatte doppelten Saitenbezug und zwei gegenüberstehende Claviaturen. Das Bogenhammerklavier hatte eine B. aus Darmsaiten und eine solche aus Drahtsaiten, dazu zwei Claviaturen und zweierlei Intonationsmittel, Bogen und Hämmer. Zu Anfang unseres Jahrhunderts war den Klavieren ein Resonanzkasten mit eigener umfangreicher B. beigegeben, welche mittelst eines Pedalwerkes angeschlagen wurde. Auch die schon erwähnte doppelte B., aus Darm- und Stahlsaiten bestehend, auf der *Viola d'amore*, dem Baryton u. s. w., sind hierher zu rechnen, so wie die mitschwingenden leeren Saiten mancher Instrumente und die getrennt zu betrachtenden Melodie- und Basssaiten der Laute und Zither. — Eine grosse Vereinfachung und ein Ersatz für zahlreiche Saiten liegt in der Anwendung eines Griffbrettes, auf welchem eine Saite durch Verkürzung mit einem sattelbildenden Finger einen Tonumfang von etwa $2^1/_2$ Octaven erhält. Diese Verkürzungen sind zu betrachten als eine Reihe eben so vieler Saiten von gleicher Dicke und Spannung, aber ungleicher Länge, welche in wohlgeordneter Folge alle diatonischen, chromatischen, auf Griffbretten ohne Bunde sogar auch alle enharmonischen Töne bis zu einem gewissen Umfange enthalten. Eine solche Griffbrettsaite entspricht der Röhre eines Blaseinstrumentes mit vollständig vorhandenen Tonlöchern, während eine frei schwebende Saite: einer einfachen Röhre ohne Tonlöcher, und eine aus gleich dicken aber ungleich langen Saiten bestehende, frei schwebende B. den Röhren der Pauspfeife analog ist. Die für hohe Töne nothwendige Verkürzung einer Griffbrettsaite bis zu einem kleinen Theile ihrer Länge, ist für den Wohlklang, besonders bei umsponnenen oder starken Saiten, von grossem Nachtheile, da zwischen Länge und Dicke derselben ein Missverhältniss entsteht. Es werden desshalb einem Instrumente mehrere in grösseren Tonabständen folgende Saiten gegeben., deren Tonhöhe nach Bequemlichkeit der Applicatur, beim Uebergehen der Finger auf die folgende Saite, gestimmt ist. Die auf den meisten Instrumenten verwendbare Zahl der Finger ist vier; die damit zu greifenden Töne bilden daher mit dem Grundtone, welchen die leere Saite angiebt, eine Quinte. Durch Hervorbringung der Quinte ist die Saite bis auf zwei Drittel ihrer Länge verkürzt, und ihr Klang noch kräftig und wohllautend. Bei Quintenstimmung ist diese Quinte der Grundton der nächstfolgenden Saite und dieser Ton liegt also auf zwei verschiedenen Saiten. Die weiter folgenden Töne wiederholen sich ebenfalls und bei dem fünften Tone nimmt die dritte, nach abermals fünf Tönen die vierte Saite an der Wiederholung Eines Tones theil. Dieses Wieder-

kehren ein und desselben Tones auf mehreren Saiten und dadurch in verschiedenen Klangfarben wird bei der Ausführung von Tonstücken zu charakteristischen Tonschattirungen benutzt. Die hohen Töne einer Saite sind für unsere heutige ausgebildete Technik bei der Vorzüglichkeit unserer Saiten und Instrumente fast eben so brauchbar als die tieferen geworden; die geringere Stärke hoher Saiten erlaubt ohnehin eine bedeutendere Verkürzung ohne grossen Nachtheil für die Klangschönheit. Durch die Verwendbarkeit der höheren Töne einer Saite hat der Tonumfang unserer Griffbrettinstrumente im Verhältnisse zu jenem der früher gebräuchlichen bedeutend zugenommen. Die directe Behandlung der Griffbrettsaiten mit den Fingern, durch welche fast jeder Ton immer aufs Neue erst gebildet werden muss, verleiht dem Spieler eine grosse Herrschaft über den Ton und giebt zu den mannigfaltigsten Manieren und Tonnüancirungen Anlass, welche den Ton der Griffbrettinstrumente zu einem gesangvollen machen. An brillantem Klangeffecte sind die Instrumente mit frei schwebender B. überlegen, wie auch auf Griffbrettinstrumenten die leeren Saiten den stärksten Ton geben. — Die Benutzung eines Griffbrettes zur Verkürzung der Saiten und die Verwendung derselben in höherer Stimmung ist vielen der alten Völker schon bekannt gewesen. Das noch jetzt gebräuchliche *Tsche* (*Ché*) der Chinesen hat für jede seiner aus Seide bestehenden 25 Saiten einen beweglichen Steg, welcher, den Bunden eines Griffbrettes ähnlich, zur Abgrenzung der Saitenlänge dient. Die altindische *Vina* hat 4 Messingsaiten über 19 Stegen, welche nach Bedürfniss geordnet und mit Wachs befestigt werden können; neben seinem aus Rohr und hohlen Kürbissen bestehenden Resonanzkörper liegen noch eine Messing- und zwei Stahlsaiten, welche frei schwingend benutzt werden. Die noch gebräuchliche Bettlerleier (das *Organistrum,* später *Symphonia,* des Mittelalters) hat für die höchste Saite (Sangsaite) eine Art von Claviatur, durch welche kantige Holzstückchen so an die Saite gedrückt werden, dass dieselbe dadurch verkürzt wird und höhere Töne giebt. — Eine Erhöhung der ganzen B. durch feststehende Verkürzung derselben bewirkt der *Capotasto* auf den Gamben und der Guitarre. — Auf dem *Monochord,* dem *Helikon* des Pythagoras, werden von Alters her die Längen-, Stärke- und Spannungsverhältnisse der Saiten durch Verkürzung und Belastung gemessen und wissenschaftlich erforscht. Es diente daher früher zur Feststellung der B. der Instrumente, und zugleich, besonders im Mittelalter, zur Angabe der Tonhöhen für die Sänger. — Ein Griffbrett besitzen nur die lauten- und geigenförmigen Instrumente, deren B. weniger zahlreich ist, als die der harfen-, zither- oder cymbalartigen. — Die technische Behandlungs- und die Nüancirungsfähigkeit einer B. ist von wesentlichem Einflusse auf die Ausführung der musikalischen Kunstwerke. Der Bau der Instrumente und die Stimmung, Spannung, Zahl, Anordnung und Tonangebungsart der Saiten sind nach der Bequemlichkeit der Technik und Applicatur bemessen; der Klangeffect ist von der möglichen freien Bewegungsfähigkeit der Finger, Hände und Arme bei der technischen Behandlung abhängig. Wie der Einfluss der Technik auf die B. ein sehr grosser ist, so übt diese einen nicht minderen auf die Technik und Applicatur aus. Lange Saiten sind sowohl frei schwebend, als auf einem Griffbrette nicht zu schnellen Passagen anzuwenden, da sie frei schwebend eine sehr grosse, schwierig zu behandelnde Schwingungsweite besitzen, auf einem Griffbrette aber die Intervalle zu weit liegen, als dass sie ein schnelles Fingersetzen erlaubten. Auf dem Klaviere treten derartige Mängel nicht hervor. Kurze Saiten verklingen nach dem Anschlage sehr bald und eignen sich daher für lang gehaltene Töne nur dann, wenn sie durch Bogenstrich intonirt werden. — Die Ordnung, Stimmung und Behandlungsfähigkeit der Saiten auf den einzelnen Instrumenten verhalten sich zur Ausführbarkeit von Toncombinationen sehr verschieden. Die Einwirkungen auf die musikalische Composition und die Geschmacksrichtung der Zeit, welche aus den der Natur der bevorzugteren Saiteninstrumente besonders zusagenden Tonverbindungen hervorgehen, sind tiefgehend und epochemachend. — Die Namen der Saiten werden in der Regel von den Tönen entlehnt, welche sie angeben, jedoch haben die Saiten mancher Instrumente noch besondere Beinamen. Bass- und Discantsaiten werden sie im Allgemeinen nach der Tonhöhe genannt, Begleitungssaiten, wenn sie bei Ausfüllung der Harmonie angewendet wer-

den. Nach der Ordnungszahl wurde z. B. die fünfte Saite der Laute, welche den ursprünglichen 4 Saiten hinzugefügt wurde, »Quinte« (von den Franzosen: »*la chanterelle*«) genannt. Die in $\bar{e}$ stimmende fünfte und höchste Saite der von Seb. Bach angegebenen B. der *Viola pomposa* wurde ebenfalls »Quinte« genannt; diese Bezeichnung hat sich noch jetzt als Name der höchsten Saite auf der Violine und Guitarre erhalten, obwohl dieselbe auf diesen Instrumenten der Zahl nach nicht die fünfte ist. Auch die höchste Saite der sechschörigen Laute des 16. Jahrhunderts hiess »Quintsait«, die folgenden tieferen hiessen: Clainsanksait, Grosssanksait, Clainbrummer, Mittelbrummer und Grossbrummer; bei den Italienern: *Canto, Sottana, Mezzana, Tenore, Bordone* und *Basso*. — Ihres summenden Tones wegen erhielten die zu einer oder zwei Sangsaiten dudelsackartig mitklingenden beiden leeren Saiten der Bettlerleier den Namen: »Hummeln«. — Auf der Zither werden die den hohen Basssaite entgegengesetzt (*contra*) liegenden tiefsten Saiten: »Contrasaiten« genannt. Die in einer Aufeinanderfolge, welche jener der Violinsaiten entgegengesetzt ist, geordneten Saiten des Violonbasses gaben demselben den Namen »Contrabass«. — In früheren Jahrhunderten gebrauchte man für die B. der Geigeninstrumente und Lauten eine besondere, eigenthümliche Notationsweise, »*Tabulatur*« genannt, in welcher nicht die Tonhöhen, sondern die Applicaturlage der Töne auf den Saiten angezeigt wurde. Die Anzahl der Saiten des betreffenden Instrumentes war durch eben so viele gleichlaufende Linien dargestellt; mit Buchstaben und Zahlen war die Lage des Tones auf dem Instrument angegeben. Max Albert.

Besanzoni, Ferdinando, italienischer Operncomponist aus Piacenza, wo er 1821 geboren ist. Bereits 1843 führte er in seiner Vaterstadt seine Erstlingsoper »Ruy Blas« mit vielem Beifall auf, in Folge dessen er ein Engagement als Kapellmeister an der italienischen Oper 1845 in Berlin fand, welches er jedoch bald wieder aufgab, um in seine Heimath zurückzukehren.

Besardus, Jean Baptiste, ein berühmter Lautenspieler, zu Ende des 16. Jahrhunderts in Besançon geboren und ein Schüler Laurenzini's. Er studirte die Rechte und lebte als angesehener *Doctor juris* und Advocat in Augsburg. Selbst soll er Nichts componirt haben; wir verdanken ihm jedoch zwei werthvolle Sammlungen damals beliebter Lautenstücke, nämlich den »*Thesaurus harmonicus*« (Köln, 1603) und den »*Novus partus, sive concertationes musicae*« (Augsburg, 1617). Ersterer enthält auch einen Anhang, betitelt: »*Isagoge in artem testudinariam*«, eine Art Lautenschule, in der sich merkwürdiger Weise unter mehreren darin abgedruckten französischen Liedern auch die Melodie zu dem Choral »Von Gott will ich nicht lassen« findet.

Beschlag nennt man einen mit Pergament überleimten Messingdraht, der in der Abstractur oder dem Regierwerk (s. d.) der Orgel seine Verwendung findet. Vermöge dieses sogenannten B.'s bringt man entweder die Abstracten (s. d.) mit der Pulpetenruthe in engen Zusammenhang, indem derselbe am oberen Abstractende fest gemacht und durch eine hakenförmige Umbiegung mit der Schleife der Pulpetenruthe verbunden wird; oder man verbindet die Abstracte mit dem Wellenarm (s. d.), und zwar dadurch, dass der an der Abstracte feste B. ähnlich durch ein Loch des Wellenarmes mit diesem in Zusammenhang gebracht wird. Auch nennt man wohl noch B. den an der Abstracte fest angebrachten Draht, der in seinem der Abstracte abgewandten Ende in einen Haken oder eine Schraube ausläuft, durch welches Ende die Abstracte und die Taste mit einander verbunden werden. 0.

Beschort, Jonas Friedrich, rühmlichst bekannter Sänger und Schauspieler, geboren 1767 zu Hanau im Hessischen, betrat 1786 bei der Daber'schen Gesellschaft in Worms zuerst die Bühne, kam später nach Regensburg, dann an das Hamburger Theater und wurde 1796 bei dem königl. Nationaltheater zu Berlin engagirt, wo er am 1. April 1796 zum ersten Male auftrat. Er war nicht allein ein vorzüglicher Schauspieler, sondern zeichnete sich auch als Sänger aus und soll besonders in der Rolle des »Don Juan«, die er von 1796 bis 1815 nicht weniger als 56 Mal sang, und in der des Orestes (Gluck's »Iphigenia«) meisterhaft gewesen sein. Auch als Figaro und als Armand (im »Wasserträger«) war er beliebt und gab in der ersten Aufführung von Beethoven's »Fidelio« in Berlin 1815 den Don Fernando. Für die Zel-

ter'sche Liedertafel, zu deren ersten Mitgliedern er gehörte, war er als Sänger, Dichter und Componist thätig. Nachdem er über 40 Jahre Mitglied der königl. Bühne gewesen, feierte er am 2. Octbr. 1836 sein fünfzigjähriges Jubiläum als Schauspieler und wurde bei dieser Gelegenheit vielfach ausgezeichnet, so u. A. durch die grosse goldene Medaille für Kunst. Im J. 1838 wurde er endlich pensionirt und starb am 5. Januar 1846 zu Berlin.

Beseda (spr. Besseda), ein im J. 1862 vom Prager Tanzmeister Link und dem Tonkünstler Ferd. Heller (s. d.) aus böhmischen Nationaltänzen geschmackvoll zusammengestellter, der Quadrille ähnlicher Salontanz der Böhmen, der überall populär geworden ist. Die Musik der ersten B. ist von Ferd. Heller, K. Kleps, J. Svoboda u. A. und bei Christoph u. Kuhé und Em. Wetzler in Prag erschienen. Die Anleitung zum Tanz erschien vom Tanzmeister Link in böhmischer und französischer Sprache bei E. Petřík in Prag. M–s.

Besekirskij, Vasil Vasilevič (Wilhelm), russischer Violinvirtuose und Mitglied der k. russischen Hofkapelle in Moskau, wurde im J. 1836 in Moskau geboren, erhielt im J. 1847 den ersten Violinunterricht und studirte nebenbei Piano und Cello. Im J. 1850 trat er zum ersten Male öffentlich auf und erhielt kurz darauf eine ehrenvolle Anstellung beim kaiserl. Opernorchester in Moskau. Zu seiner weiteren Ausbildung reiste er im J. 1858 auf zwei Jahre ins Ausland und studirte in Brüssel unter der Leitung der Violinprofessoren Leonard und Dameke das Violinspiel und die Compositionslehre. Von dort aus begab er sich nach Ostende, woselbst er auch Gelegenheit fand, vor der Grossfürstin Helena Pavlovna von Russland zu spielen. Diese weltbekannte Beschützerin der Kunst liess dem jungen Künstler ein Honorar von 1000 Silberrubel zukommen, welche derselbe zum Zwecke weiterer Ausbildung verwendete. Im J. 1859 trat B. in Brüssel mit Erfolg auf, später in Paris. Im J. 1860 kehrte er nach Moskau zurück und nahm seine Stelle beim k. Theaterorchester wieder ein. Jährlich veranstaltete er jetzt Conzerte und Quartettsoiréen. Im J. 1863 conzertirte er zum ersten Male in St. Petersburg mit äusserst günstigem Erfolge. Im J. 1866 wurde er auf vier Conzerte nach Madrid engagirt. Leider war jedoch diese Reise sehr nachtheilig für seine Gesundheit, wesshalb er sich gezwungen sah, den darauf folgenden Winter in Nizza zuzubringen. Doch auch dort liess sich der strebsame Künstler zwölf Mal öffentlich hören, worauf er nach Moskau zurückkehrte. Im J. 1868 trat er zunächst in St. Petersburg und sodann in Leipzig mit einem eigenen Violinconzerte auf. Er wurde aufgefordert, im Winter 1869 wieder zu spielen und erhielt, nachdem er im Leipziger Gewandhause die Feuerprobe bestanden hatte, ehrenvolle Anträge von vielen Städten Deutschlands, sodass er sich dadurch bewogen fühlte, bei seiner Direction einen einjährigen Urlaub zu erwirken, um sich ausschliesslich dem Conzertiren zu widmen. Am 4. Octbr. 1869 spielte er mit dem glänzendsten Erfolge im böhmischen Nationaltheater in Prag, sodann in Leipzig, Berlin, Köln, Paris u. s. w. B. gehört unbedingt zu den besten der jüngeren Violinvirtuosen, insbesondere besitzt derselbe eine höchst elegante, im *Legato* und *Staccato*, in Doppelgriffen und Accordfolgen trefflich ausgebildete Technik, welche seinem durchgeistigten Vortrage den Charakter des künstlerisch Vollendeten giebt. Mehrere seiner Compositionen sind bei Fr. Kistner in Leipzig und bei Schott in Mainz erschienen, von denen besonders das Violinconzert und eine Conzertpolonaise brillant und wirkungsvoll sind. Melis.

Besetzung nennt man bei den Aufführungen musikalischer Werke die Bestimmung über die Personen, welche die Ausführung einer Musik übernommen haben, und spricht von einer »guten, mittelmässigen oder schlechten« B. Diese Eigenschaften der B., gewöhnlich nur ein Zeugniss des Hörers darüber, in wie weit er durch die musikalische Leistung befriedigt ist, sind nun in Bezug auf instrumentale Solovorträge schwer dergestalt festzustellen, dass diese Feststellungen als Regeln aufzustellen wären, indem sie, eine angemessene Technik des Instrumentisten vorausgesetzt, nur durch die Empfindung jedes Einzelnen gerichtet werden können, und, da diese Empfindung stets dem Zeitgeiste entspringt, auch mit dem Zeitgeiste wechselt. Mehr Anhaltspunkte zu einem Urtheile über die künstlerisch gute oder schlechte B. einer

Solostimme bieten Musikleistungen, welche Töne in Verbindung mit Worten vorführen, weil die Worte, mehr allgemein gleiche Begriffe ausdrückend, einen festeren Anhaltspunkt geben, von dem aus die Betrachtungen über die Tonführung u. s. w. des Solisten angestellt werden können. In Bezug aber auf Gesammtleistungen Mehrer, deren Kunstleistungen mehr gleicher oder merklich unterscheidbarer Natur sind, fordert die B. viele Bedingungen, die sich nach bestimmten Gesetzen auffassen lassen. Hat z. B. der Leiter eines Theaters zu der Aufführung einer Oper von seinem Personal gerade die geeignetsten Persönlichkeiten zu jeder Rolle gewählt und dem Orchester auch eine solche Stärke in den einzelnen Stimmen gegeben, wie die Composition, der Raum, in welchem die Oper gegeben werden soll, und die Stärke der Sängerstimmen dies erfordern, so sagt man: die Oper ist gut besetzt oder hat eine gute B. Diese Art der B., in einer Weise auszuführen, dass sie wenigstens von der Mehrzahl eines kunstliebenden Publicums anerkannt wird, ist nun das Bestreben aller Derjenigen, die musikalische Leistungen von Vielen zu gleicher Zeit leiten; sie ist daher von grosser Bedeutung, und es ist in einem musikalisch wissenschaftlichen Werke durchaus nothwendig, die Grundregeln der B. in rationeller Weise zu beleuchten. — Auch die B. hat eine Geschichte, und da stets die Kenntniss der Entwickelung einer Kunst für die beste Gegenwart und fernere Ausbildung wesentlich ist, so mag über die ersten sogenannten Besetzungen hier zuvor in Kürze berichtet werden. Schon in den frühesten Zeiten, wo bekanntlich nur einstimmige Tonfolgen Musik waren, und wo man, besonders in China und Assyrien, um mit grösster Genauigkeit die Tongänge auszuführen, Instrumente in grösserer Zahl und besonderer Auswahl anwandte, fand eine nach Regeln bestimmte B. statt. Die Chinesen, deren philosophische Musik (s. Chinesische Musik) es forderte, Tonhöhe wie Tonzeugung in einer gesetzlich gebotenen Form zu geben, wandten in ihren Ceremonien stets die ganze Vertretung der irdischen Elemente an — jedes Element war nämlich durch ein Instrument vertreten —; alle Instrumente gaben nach einander denselben Ton, ehe die Sänger das einsylbige Wort mit dem Tone vereint erschallen liessen. Auf diese Weise nahm nach ihren Begriffen nicht allein die ganze Welt theil an dem Lobe des musikalisch zu Verherrlichenden, sondern auch die B. zeigte eine feste Folge der tongebenden Organe von dem Unorganischen bis zum Organischen, der Menschenstimme, und die Vereinigung Aller in dem unwandelbaren *Lü* (s. d.) sollte ein Abbild davon sein, wie sie ihren höchsten Gedanken in würdiger Weise zu geben beabsichtigten. In Assyrien hingegen bestimmte die B. der jedesmalige Gebrauch. Der Gesang folgte der instrumentalen Tonangabe, wie in China, doch liess man die Instrumente (meist Saiteninstrumente) alle gleichzeitig ertönen, um einen den gewöhnlich im freien Raume nachfolgenden Sängern möglichst vernehmbaren Klang zu erzeugen. Näheres siehe unter Assyrische Musik. Die hebräische Musik entwickelte die sich schon auf assyrischen Gefilden scheu entwickelt habenden Klangfreuden in selbstständiger Weise. Neben dem Gesange, der durch eine entsprechende Anzahl Saiteninstrumente geleitet wurde, war im Tempel auch die Pracht des Tones durch Trompeten, Posaunen u. s. w. vertreten; die B. jedoch bei beiden Musikarten war eine durch bürgerliche, nicht durch Kunstgesetze bedingte. Aegypten pflegte, sprachlich gefordert, neben der melodischen Verwendung des Tones einen mehr recitativischen im Tetrachordumfange, der nur in einzelnen Momenten als unwandelbar betrachtet wurde, und hatte zur Leitung der letzteren Anwendung des Tones besonders, wie Assyrien, die Saiteninstrumente erkoren. Von einer B. in unserem Sinne war hier desshalb wohl um so weniger die Rede, da solche Musikleistungen mehr Solovorträge sein mussten. Für Massenbetheiligungen an musikalischen Productionen macht sich hier zuerst das Blasinstrument, die Flöte, bemerkbar. Der kleinere Umfang der ägyptischen Gesänge und die Anwendung verschiedener Flötenarten zu solchen machte es möglich, dass die unreinen Intervalle der Blasinstrumente ausser Gebrauch blieben, da man stets eine Flöte wählen konnte, deren Stimmung zweckentsprechend war. Hiemit wäre die instrumentale B. zu Massengesängen und Solovorträgen bei diesem Culturvolke schon in einer systematischen Weise documentirt, für welche Annahme die Abbildungen den besten Beleg geben (s. Aegyptische Musik). Die Griechen

führten diese instrumentale B. bei ihren öffentlichen Festen u. s. w. nach demselben Gesetz, nur in vervollkommneter Art, durch. In der Zeit nun, dass die modern-abendländische Musik durch die allmälige Entwickelung der Harmonie zu einer ganz neuen Gestaltung gelangte, waren für die musikalische B. die griechischen Regeln, so viel dieselben bekannt waren, maassgebend. Einzig wäre aus dieser Zeit als Neues im Felde der B. zu berichten, dass die Kriegsmusik (Signalmusik) von den Römern zuerst nach festen Regeln geordnet wurde; die gerade Trompete, *tuba*, war das dem Fussvolk eigene, der kleine gekrümmte Zinken, *lituus*, das von der Reiterei geführte Instrument und das Fussvolk der Miliz gebrauchte die beinahe in Zirkelform gebogene Trompete, *buccina*. Näheres hierüber siehe in den Artikeln Signale und Kriegsmusik. — In den Tagen der sogenannten antiken Musik, wie später im Abendlande vor der Erfindung der Harmonie, war die B. gewissermaassen also nur der heutigen in Bezug auf Sololeistungen ohne Begleitung ähnlich; bei mehrstimmigen musikalischen Productionen jedoch mussten sich für die B. der verschiedenen Stimmen auch allmälig feste Regeln bilden, deren Enthüllung zwar ihre besonderen Schwierigkeiten bietet, jedoch hier in Kürze wenigstens versucht werden soll. In der ersten Zeit, etwa um das Jahr 1000, wo harmonische Tonstücke stets durch Menschenstimmen ausgeführt wurden, betrachtete man unsere Altlage als die höchste Stimme, und die B. aller Stimmen war eine gleiche. Später, etwa zwischen 13 und 1400, als der sogenannte Discant (s. d.) als höchste Stimme noch zu den anderen hinzutrat, wurde derselbe zuerst von einem Sänger, Castraten, *ad lib.* dem notirten Tonbau zugefügt; erst als der Discant in Noten verzeichnet wurde, übernahmen die Ausführung desselben eben so viele Sänger, als in jeder anderen Stimme thätig waren. Bei der weiter entwickelten Harmonie wurde die B. der den sogenannten *cantus firmus* führenden Stimme, welche gleichsam dem festen Stecken entsprach, um den die anderen Tonreigen sich leicht schlingen sollten, und meist vom Tenor übernommen wurde, gewöhnlich stärker beliebt als die der anderen Stimmen, wesshalb auch noch heute bei Aufführungen von solchen Musikwerken stets eine ähnliche B. anzurathen wäre. Bei der ferneren contrapunktischen Entwickelung der Kunst, 14—1600, wo man aus sich ähnlich oder gleich windenden Tongängen, welche durch die Art ihres Gefüges entzücken sollten, Tongebäude schuf, die in jedem Tongange gleiche Berechtigung hatten, trat wieder die gleiche B. aller Stimmen als die zweckentsprechendste in Gebrauch, neben der jedoch die früher für jene Tonsätze angewandte für dieselben auch verblieb. Mittlerweile hatte sich auch die Instrumentalmusik entwickelt und man gab durch verschiedene Lauten die harmonischen Töne in Fülle zu einer gesungenen oder von einer Rauschpfeife gespielten Melodie. Die Kriegsmusik, seit dem Untergange Roms allmälig immer mehr nur durch Trompeten und Pauken im Abendlande vertreten, wurde besonders an den Höfen der Herrscher als harmonische Signalmusik (Tusch) und Wiedergabe von beliebten Volksmelodien gepflegt, und indem sich die Trompeter eine grosse Geschicklichkeit in der Tonzeugung auf ihrem Instrumente aneigneten und diese harmonisch verwertheten, so erfreute sich dieser Zweig der Kunst bald einer solchen Beachtung, dass der Kaiser Ferdinand II. es für nothwendig hielt, die Trompeter 1623 als privilegirte Kameradschaft zu ernennen und mit vielen Vorrechten zu belehnen. Die B. der Trompetencorps in jenen Tagen scheint jedoch nur durch das Vorhandensein der Mittel bedingt worden und eine gleiche in allen Stimmen gewesen zu sein, wenn die sich erhalten habenden Zahlen von damals fest angestellten Trompetern zu einer Schlussfolge berechtigen. Nach dem Werke: »*The history of English dramatic Poetry etc. by Payne Collier*«, *London*, 1831, *Tom. I*, S. 165, waren am englischen Hofe unter der Regierung von Maria und Elisabeth, 1553—1603, sechszehn Trompeter angestellt, während als höchste Zahl von anderen Instrumentisten nur acht Violinisten in ihren Ranglisten figuriren; und nach dem Dresdner Archiv waren dort am 24. Juni 1674 beim Johannesfest zu dem Gesange des Chorals: »Herr Gott Dich loben wir u. s. w.« zwanzig Trompeter und drei Pauker thätig. Die Erfindung der Streichinstrumente lieferte der Kunst einen neuen Factor, der in seiner frühesten Zeit nur die Melodie und den Bass führend angewandt wurde, indem die Harmonietöne Lauten übernahmen. Aus dieser Zeit haben sich verschiedene

bildliche Darstellungen, welche die B. klar geben, erhalten. Wir machen hier nur die sich für diese Kunstepoche mehr Interessirenden auf die Wandgemälde von Albr. Dürer in dem grossen Rathhaussaale zu Nürnberg von 1521 aufmerksam, wovon eine getreue Abbildung in dem Werke: »Kunst und Leben der Vorzeit u. s. w.« von Dr. A. von Eye, Nürnberg, 1855, 2. Bd. I. Abtheil. enthalten ist. Die Urkunde dazu berichtet über die auf dem vierten Wagen dargestellte Musikantengruppe mit Saiteninstrumenten bei dem Triumphzuge Maximilians I.: »*Item* aber ain solich klain Niderwägenle mit pfluegsradlein zu machen u. s. w.«, »darauf solle sein die süess Melodey, Nemlichen also: Am Ersten ein tämerlein (eine Art Trommel), Ain quintern, Ain grosse Lauten, Ain Rybeben, Ain Fydel, Ain klain Rauschpfeiffen, Ain harpfen, Ain grosse Rauschpfeiffen u. s. w.«. Ausserdem sieht man ebenda die B. eines Blasorchesters auf einem anderen Wagen; diese ist: eine Flöte, eine kleine Rauschpfeife, zwei grosse Rauschpfeifen, zwei Posaunen und eine Trommel. Bald jedoch fanden von den Saiteninstrumenten die Streichinstrumente in den verschiedensten Grössen eine Anwendung, indem man mit denselben zum Gesange spielend die Stimmen desselben verdoppelte. Mit der Oper, 1600, trat jedoch eine Sonderung der verschiedenen harmonisch wirkenden Tonwerkzeuge ein; der Stimme überantwortete man die interessanteste Tonfolge, Melodie, und den Streichinstrumenten die harmonische Regulirung derselben. Hiermit trat natürlich eine Regel für die B. der Orchester ein, die als Grundprincip verfolgte: die Harmonie verständlich geben zu können, jedoch die Melodie in ihrer bevorzugten Wirkung nur zu unterstützen. Die Zahl der Instrumentisten zu einem Orchester war desshalb eine durchaus geringe im Vergleich mit der B. eines heutigen; noch im J. 1671 hatte das grösste Orchester der Welt, das in Paris, nur vierzehn Instrumentisten. Diese waren ihrer Gattung nach: Sopran-, Alt- und Tenorgeigen, Bassgeigen mit sechs und sieben Saiten, Schnabelflöten, Fagott und Klavier; der Chor bestand nur aus einem Sopranisten, zwei Altisten, zwei Tenoristen und zwei Bassisten. Wie sich die B. der Orchester u. s. w. bei der Oper allmälig vergrösserte, darüber geben die Annalen der Grossen Oper zu Paris das beste Zeugniss, da diese Kunstanstalt bis in die allerneueste Zeit hin diejenige war, nach der alle anderen ihre Anordnungen trafen. Die Aufzeichnung des Fortschrittes der B. an demselben unterlassen wir hier, da kein Princip sich darin als leitend zeigt, sondern nur der persönliche Geschmack eines hervorragenden Componisten bestimmend war. Die B. der Orchester war im 16. und 17. Jahrhundert überhaupt mannigfachen sehr wesentlichen Wandlungen unterworfen. Mit dem 16. Jahrhundert schwinden aus den bei Höfen fest angestellten Musikern die gänzlich, welche Instrumente von mehr brummender Natur (Bauernleier) vertraten, und deren Zahl nach der der Trompeter die grösste war, wofür Violinisten und Lautisten in gleicher Zahl die Stelle einnahmen. Später wurden auch letztere aus dem Orchester entfernt, und die Violinen siegten über alle anderen Orchesterinstrumente. Zwar waren das 17. und 18. Jahrhundert im Abendlande die in Bezug auf Erfindung von Instrumenten ergiebigsten, und stets suchte man von dem neu erfundenen Instrumente einen Accord (s. d.) zu schaffen, doch fanden im Orchester diese Erfindungen höchstens nur zu zweien von gleicher Tonhöhe Eingang; der Accord wurde nur desshalb construirt, um diese Klangfarbe in harmonischer Ausbreitung geben, oder als reine Tonfarbe mit dem Klange der Orgel vereinigen zu können. Die Orgel, *organum*, welche mit der Entwickelung der Harmonie stets an Vollkommenheit gewann, diente beinahe bis zu Ende des 18. Jahrhunderts, besonders bei den Kirchenmusiken, als der eigentliche harmonisch sich geltend machende Tonkörper, dem die Instrumente u. s. w. nur die melodisch farbige Gewandung gaben. Als letztes Nachbleiben dieser B.'sart blieb selbst noch bis ins 19. Jahrhundert hinein die Anwendung des Pianofortes in der Oper. Neuere Musiker, die aus jenen Tagen stammende grössere Tonwerke modern arrangirten und nur Notiz von dem sich vorfindenden bezifferten Basse in so weit nahmen, als sie einem Bassinstrumente diesen Tongang anvertrauten, gaben nur einen Theil, die tiefere Bassstimme, jener Tonwerke correct wieder; in der That war diese Stimme nur die Richtschnur, nach welcher der Organist den harmonischen Satz auf der Orgel geben sollte. Bei Uebertragungen solcher

Werke ist es somit geboten, die mittlere Tonlage accordisch, stark und selbstständig durch Streich- und Blasinstrumente zu füllen, um eine zeitgemässe Wiedergabe der damaligen Schöpfungen zu geben. Abgesehen aber von dieser damaligen Anwendung der Orgel in der B. giebt die eigene Structur derselben ein Muster für die rationelle B. selbst, und alle in der Neuzeit zur Geltung gekommenen Anordnungen dieser Art stützen sich meist auf die Disposition der sogenannten klingenden Stimmen in der Orgel. Betrachten wir nun diese Disposition näher, und zwar wenn die Orgel zur Leitung des Choralgesanges angewandt wird. Die Führung der Melodie übernimmt gewöhnlich ein besonderes Manual, die Harmonie giebt ein anderes und der Bass wird mit den Füssen auf dem Pedal gespielt. Die Begrenzung dieser verschiedenen Tonkreise ist dann etwa folgende. Die Pedalstimme giebt Töne, welche von Orgelpfeifen herrühren, die 10,14; 5,07 und 2,54 Meter Länge haben; die schwer angebenden tieferen Töne erhalten durch die correcte Beigabe der höheren Octaven eine grössere Klarheit. Das Manual, welches die Harmonie giebt, erregt vorzüglich nur 2,54 Meter lange Orgelpfeifen tönend, und schafft den harmonischen Körper der klingenden Tonmasse. Das melodieführende Manual öffnet nicht allein gleichzeitig Pfeifen von 2,54; 1,27; 0,631 und 0,3138 Meter Länge, sondern auch sogenannte Mixturen (s. d.); diese Stimme, von dem mächtig in 2,54 Meterton erschallenden Gemeindegesang verstärkt, wird somit in einer Stärke gegeben, die die der anderen Stimmen weit überragt. Der Bass, welcher zum besseren Verständniss sowohl der Melodie, als auch der Harmonietöne vorzüglich beiträgt, kann dies nur in wirksamster Weise thun, wenn er sich in beinahe gleicher Intensität geltend macht und in gehörigem Abstande von dem enger an einander gefügten Tonkörper sich verwerthet. Am wenigsten Stärke bedürfen die Harmonietöne. Indem man nun in einem gemischten Chore diese Stärkegrade den einzelnen Stimmen zu geben suchte, fand man, dass, wenn man zu acht Sopranstimmen sieben Bässe, sechs Alte und fünf Tenore hinzufügte, die beste Klangwirkung entstand. Jede Verstärkung der Sängerzahl, welche dies Grundverhältniss wahrt, hat bisher immer als das Beste gegolten. Die B. bei den Orchestern, welche in neuerer Zeit sich stets bestrebte, das *organum* und, dem hinzugefügt, die verschiedenen Klangfarben zu geben, suchte man nach dem eben erläuterten Princip zu regeln. Der eigentliche harmonische Tonkörper wurde nach seiner Stärke entweder durch Streichinstrumente allein, oder von diesen und Holzblasinstrumenten, im äussersten Falle noch durch Blechblasinstrumente verstärkt, gebildet, und bedurfte keiner hervorragenden instrumentalen Leistungen. Man machte die B. desselben derartig, dass in der ersten Geige die fertigsten Spieler eingestellt wurden, und dass gewöhnlich von den zwei eine Klangfarbe vertretenden Blasinstrumentisten derjenige, welcher die erste Stimme blies, auch wohl zuweilen eine Melodie übernehmen konnte; wenn der andere Bläser hingegen nur die gehaltenen Töne in den verschiedenen Ausführungsarten zu geben im Stande war, genügte er vollkommen. Selbst jenes in seiner »Kunst der Instrumentirung« aufgestellte Riesenorchester des Hect. Berlioz, von dem er wahre Wunder der Klangwirkung verhiess, machte nur obige Anforderungen an seine Einzelnglieder und zeigt sonst klar die oben entwickelte Disposition:

für die Oberstimme sollten 80 Geigen und 14 Flöten eintreten,
für die Harmonie { 40 Geigen, 40 Violen } und verschiedene Blasinstrumente, und
für den Bass { 45 Violoncells, 33 Contrabässe } und verschiedene Blasinstrumente.

In der allerneuesten Zeit nun, wo das rein accordische Sichbewegen der Tonkörpermasse eines Orchesters nicht als das vorherrschende, sondern ein mehr melodisches in sich organisches Gebilden desselben als einzig künstlerisch betrachtet wird, ist nun auch eine höhere Kunstleistung der die Mittelstimmen gebenden Instrumentisten geboten. Durch diese Anforderung ist die B. der sogenannten Mittelstimmen durch mehr ihr Instrument beherrschende Spieler gefordert, wenn die Vorführung von Compositionen dieser Art stattfinden soll. Ausserdem sind aber an die B. theilweise noch andere Anforderungen gestellt, die zwar gegenwärtig noch im Zustande der Ent-

wickelung begriffen sind, die aber, da sie theilweise principiell angebahnt werden und nicht das Princip, wie in der früheren B., sich erst aus der Praxis ergiebt, leichter klar zu beleuchten sind. Zuvörderst hat man nicht geglaubt, den Tonkörper nur einem Tongemisch von Streich- und Blasinstrumenten übergeben zu können, sondern es für nothwendig erachtet, stets von jedem Blasinstrumente einen sogenannten Accord in die Masse aufnehmen zu müssen, damit so jede Klangfarbe im harmonischen Körper harmonisch vertreten sei. Da dies für manche Instrumente, Flöten z. B., eine Unmöglichkeit, für andere aus anderen Gründen ebenfalls, z. B. Clarinette, so wird die Erfahrung es bald fest herausstellen, ob diese Einführung von sogenannten Accorden anderer Instrumentarten als der der Streichinstrumente in der That eine die Musik erweiternde That ist. Dann hat sich noch in allerneuester Zeit das Bemühen bemerkbar gemacht, Compositionen der Vergangenheit in Monstreaufführungen hören zu lassen (geeigneter würden sie vielleicht gigantische zu nennen sein), wobei die Erfahrung manche Regel für die B. lehrte, die man theoretisch zwar auch hätte finden können, die jedoch durch die Erlebnisse erst bekannt wurden. Sololeistungen sind in diesen z. B. für die Menschenstimme wie für ein Instrument von zu geringer Kraft, als dass sie irgendwie zulässig wären. Die grosse Zahl der Streichinstrumentisten erfordert einen grossen Raum und durch die stärker tönenden Blasinstrumente könnte eine gleiche Klangwirkung von viel geringerem Raume aus erzielt werden, was den Vortheil böte, dass der Tonkörper geschlossener auf mehr Hörer zu wirken vermöchte; und der Anstoss, dass diese Instrumente kein so zartes *Pianissimo* geben können wie die Streichinstrumente, verliert seine Berechtigung, indem dasselbe im grossen Raume keine Nothwendigkeit. Will man also ferner die gigantischen Aufführungen pflegen, so wird man wohl dazu gedrängt werden, die Blasinstrumente zu denselben fast einzig anzuwenden. Um bei dieser Instrumentgattung noch mehr Klangfarben zu zeigen, als bisher möglich, werden Erfindungen nöthig sein, so wie eigens zu solchen Aufführungen componirte Werke; die B. würde dann natürlich auch eine durchaus neue werden, die der B. unserer heutigen Militairmusikcorps gerade nicht unähnlich sein könnte. Wenn nun diese vielleicht auch nur uns als solche erscheinende zukünftige B. der grösstmöglich construirten Tonquellen heute allem Anscheine nach gar keinen wirklichen Nutzen gewähren kann, so wird man dem Gedanken über dieselbe einräumen müssen, dass er einer rationellen Basis entkeimt ist, und zugleich hier die Anführung der früheren wie gegenwärtigen B. der Militairmusikcorps wenigstens billigen. Da nur die wirklich einen bestimmten Ton angeben den Instrumente in ihrer orchestralen Verwerthung genauer zu schätzen möglich ist, so wird die in der militairischen Dienstmusik mit angewandte sogenannte türkische oder Janitscharen-Musikbeilage, die in der Conzertmusik nur ausnahmsweise eine Stelle findet, hier bei der Aufzeichnung der verschiedenen B. wo möglich ganz ausser Acht gelassen. Diese Musikgattung, die Militairmusik, bisher von den bedeutenderen Tonsetzern so über die Achsel angesehen, hat zu der Entwickelung ihrer B. viel kürzere Zeit gebraucht, als jede andere. Die B. der Reitermusikcorps, in der Signalmusik des 16. Jahrhunderts durch die Fanfaren u. s. w. von der Trompeterkameradschaft entwickelt und als Handwerksgeheimniss gepflegt, hat dem Anscheine nach im 19. Jahrhundert durch die stattgehabten Erfindungen der verschiedensten Blechblasinstrumente eine verständige Ausbildung erhalten; in der That aber ist sie noch heute wie ehemals; nur Umfang und Gliederung des beherrschten Tonreiches ist etwas grösser geworden, wesshalb hier die ausführlichere Erwägung über dieselbe unterbleibt. Wichtiger jedoch ist die B. bei der gewöhnlich Harmoniemusik genannten Militairmusikart, welche dem sonstigen Orchester im Umfange fast gleich ist. Sie hatte den dreissigjährigen Krieg, 1618—1648, zur Wiege, indem sie, zuerst von Pfeife und Trommel verkörpert, durch das Spielen beliebter Volksmelodien den müden Gang des Fussvolkes aufs Neue zum Marsche belebte. Wie sich die B. dieser Musik nun allmälig veränderte und in allerneuester Zeit nach ganz ähnlichen Grundsätzen eingerichtet wurde, wie das grosse Orchester, wird in dem Artikel Militairmusik ausführlicher berichtet werden; hier mögen nur wenige B.en die schnelle Entwickelung u. s. w. derselben documentiren:

In Deutschland hatte im J. 1670 eine Compagnie

2 Discant
1 Alt und } Schalmey.
1 Dulcian od. Bass

Jedes Regiment bestand aus 6 Compagnien und hatte also 24 Bläser, wozu nur 2 Trommler in Dienst waren.

In Frankreich führten die Schweizercompagnien 1670 jede:

1 Pfeifer und
3 Trommler.

Letztere gingen in der Marschlinie vertheilt.

Die Musquetiere hatten 1663 bei jeder Compagnie:

3 Hautboisten und
5 Trommler,

die ebenfalls wie bei den Schweizern vertheilt waren.

In Deutschland war die B. eines Musikcorps des Fussvolkes unter Friedrich II., 1763:

2 Hoboen,
2 Clarinetten,
2 Hörner und
2 Fagotte; wohinzu sehr bald
1 Flöte,
1 oder 2 Trompeten und
1 Contrefagott kamen.

In Frankreich war nach dem Gesetz vom 12. Thermidor des Jahres III der Republik die Stärke eines Corps wie folgt:

1 Flöte,
6 Clarinetten,
3 Fagotte,
1 Serpent,
1 Trompete und
2 Hörner.

In dieser Zeit treten, trotzdem eben die Janitscharenmusik von allen grösseren Staaten Europas in ihrer Urform einige Zeit hindurch eingerichtet worden war, einzelne Instrumente derselben als sogenannte nothwendige militairische Instrumente zu dieser dem Schoosse der modernen abendländischen Musik entsprossenen B., und zwar ausser einigen Trommeln (*tamburo rulante*, italienisch, oder *caisse roulante*, französisch, genannt): 1 Triangel, 1 Paar Becken und 1 grosse Trommel.

In Norddeutschland 1870 allgemein nach Wieprecht's Entwurf eingeführte B.:

Instrumente.		Infanterie.	Jäger.	Pioniere.	Cavalerie.
Flöten		2			
Oboen		2			
Clarinette	kleine	1			
	mittel	2			
	1. grosse	4			
	2. grosse	4			
Fagotte		2			
Contrafagotte		2			
Cornettino			1	1	1
Sopran-Cornette		2	4	2	4
Alt-Cornette		2	2	2	2
Trompeten		4	3	3	8
Waldhörner		4	6	4	
Tenorhörner		2	2	2	2
Tenorposaunen		2			
Bassposaunen		2			
Baritontuba		1	2	1	1
Basstuba		3	3	2	4
Pauken					1

Spontini empfahl als beste B. eines Infanteriemusikcorps der Ministerialcommission zu Paris im J. 1845:

1 kleine Flöte,
2 grosse Flöten,
2 kleine Clarinetten,
8—10 erste u. } Clari-
8—10 zweite } netten,
2 Altclarinetten,
2 Bassclarinetten,
4 erste u. } Oboen,
4 zweite }
2 Bassethörner (getheilt),
2 erste u. } Fagotte,
2 zweite }
2 kl. Saxhörner in *Es*,
4 Saxhörner in *B*,
4 Alt-Saxhörner in *B*,
4 Bass-Saxhörner in *B*,
4 Contrabass-Saxhörner in *B*,
4 Hörner, 2 Naturh. u. 2 mit drei Cylindern,
3 Naturposaunen für Alt, Tenor u. Bass,
3 Posaunen eben so mit drei Cylindern,
1 Serpent und
1 oder 2 Contrafagotte.

In Frankreich wurde die B. eines Infanteriemusikcorps nach dem im »*Moniteur de l'armée*«, *Mercredi* 10. *Septembre* 1845 erschienenen Befehle wie folgt angeordnet:

1 kleine Flöte in *C*,
1 kleine Clarinette in *Es*,
14 grosse Clarinetten in *B* (getheilt),
2 Bassclarinetten in *B*,
2 Oboen nach deutschem Muster,
2 Fagotte,
2 Saxophone,
2 Cornette mit drei Cylindern,
2 Trompeten mit drei Cylindern,
4 Hörner mit drei Cylindern,
1 kleines Saxhorn in *Es*,
2 Saxhörner in *B*,
2 Saxhörner in *Es* (*alto*),
3 Saxhörner in *B* mit drei oder vier Cylindern,
4 Saxhörner, Contrabass in *Es*,
1 Posaune mit Cylindern,
2 Posaunen mit Zügen u.
2 Ophicleiden.

Schliesslich wäre noch über die Anordnung der einzelnen Theile, wie die Stellung der ganzen Tonquelle als wesentliche Bestandtheile einer guten B. zu sprechen. In Bezug auf kleinen Raum einnehmende Tonquellen sind diese Bestimmungen in ihren vorzüglichsten Erfordernissen nach bisherigen Erfahrungen leicht zu geben. So müssen z. B. die einzelnen harmonischen Glieder in der Art geordnet werden, dass die Aussenstimmen, die höchste und tiefste, auf den Hörer gleichzeitig und mit grösserer Kraft einwirken können, als die harmonischen oder Mittelstimmen, um die angenehmste Wirkung hervorzubringen. Was die Stellung der Tonquelle anbelangt, so ist die beste eine solche, die hinter sich eine glatte Wand hat; die directen und reflectirten Tonwellen wirken dann gleichzeitig auf den Hörer. Schwieriger ist die Stellung derselben in der Mitte eines Raumes, wie es z. B. in der Oper erforderlich ist. Da unter Akustik Eingehenderes über die Verbreitung des Schalles gesagt ist, so verweisen wir Diejenigen, die die Lehren, welche die Stellung einer Tonquelle bedingen, studiren möchten, auf diesen Artikel, können jedoch die Bemerkung nicht unterlassen, dass die Theorie in diesem Wissensfelde so vielfachen Beeinflussungen ausgesetzt ist, dass Fachmusiker dieselben nicht in ihren kleinen Abänderungen mit genügender Aufmerksamkeit beachten können, und der Weg, durch Versuche das Bestmögliche zu entdecken, jedenfalls sie eher zu einem erwünschten Resultate führt, als theoretisches Erwägen. Noch ist jeder Tonquelle als ganz besonders für die Schallwirkung vortheilhaft zu empfehlen, alle Vorführungen von Tonwerken von einem Podium herab zu unternehmen, das von kienenem Holze fest gebaut ist und unten hohl liegt; ein solches Podium wirkt wie die Resonanzplatte eines musikalischen Instrumentes. 32.

Besker, Samuel, geboren 15. Decbr. 1574 zu Brieg, wo sein Vater Schulrector war. B. selbst wurde 1599 Cantor und 1605 Rector an der Schule zum heil. Geist zu Breslau und starb an der Pest am 19. Juli 1625. Ein musikalisch gebildeter Philologe, der sich um den protestantischen Gemeindegesang sehr verdient gemacht hat, ist er nur durch drei bisher noch erhaltene Werke als Tonsetzer bekannt. Das eine befindet sich auf der königlichen Bibliothek zu Berlin, jedoch nur die Melodien, unter dem Titel: »*Hymnorum et threnodiarum sanctae crucis in devotam Passionis Jesu Christi commemorationem fasciculus, ad hebdomadem magnam, sua cuique melodia effixa*« (Breslau, 1611). Ferner kennt man noch von demselben »Kirchen- und Hauss-Musika geistlicher Lieder. Auff den Choral etc. vierstimmig gesetzt und componiret« (Breslau, 1618) und »Etliche Psalmen und geistliche Lieder in ihrer gewöhnlichen Melodey auff 4 Stimmen«, (Neustadt an der Hardt, 1619), enthaltend 110 Lieder. Anderes befindet sich auf der St. Bernhardiner-Bibliothek zu Breslau. — Sein jüngerer Bruder, Simon B., ebenfalls ein tüchtiger Musiker, war zuerst Cantor in Strehlen und dann in Liegnitz, wo er 1638 starb.

Besnecker, Johann Adam, Professor und Doctor der Rechte zu Prag im Anfange des 17. Jahrhunderts, hat den ausgebreiteten und begründeten Ruf, einer der bedeutendsten Orgelspieler seiner Zeit gewesen zu sein. In Folge davon war er Organist an der h. Kreuzkirche, und man strömte von weit und breit dorthin, um ihn spielen zu hören. Viele seiner Compositionen, im reinen Palästrinastyl geschrieben, sollen sich als Manuscripte noch jetzt in Prag vorfinden.

Besozzi, eine berühmte Virtuosenfamilie, welche das ganze vorige Jahrhundert mit ihrem grossen Rufe erfüllte und durch nicht minder bedeutende Sprösslinge bis in die Gegenwart hinein lebt. Als die Ersten treten zunächst vier Brüder auf, sämmtlich als Oboe- und Fagottbläser ausgezeichnet, nämlich: Alessandro, Geronimo, Antonio und Gaëtano B., sodann deren Kinder Carlo und Geronimo B. und weiter in absteigender Descendenz Henri und Louis Desiré B. — 1. Alessandro B., geboren zu Parma im J. 1700, war Oboevirtuose und königl. Kammermusicus zu Turin, wo er 1775 starb. Mehrere seiner in Italien sehr geschätzten Violintrios und Oboesolos waren auch in Deutschland bekannt und beliebt. — 2. Geronimo B., geboren 1712 zu Parma, glänzte als sehr geschickter Virtuose auf dem Fagotte und war ebenfalls seit 1730 königl. Kammermusicus in Turin. Er starb im J. 1786 zu Paris. — 3. Antonio B., geboren 1714 zu Parma, gleichfalls ausgezeichneter Oboist, machte 1740 eine Kunstreise nach Deutschland und wurde als kurfürstl. sächsischer Kammer-

musicus in Dresden angestellt. Im J. 1774 kehrte er in sein Vaterland zurück und erhielt in Turin die Stelle seines ältesten Bruders, die er bis zu seinem Tode, im J. 1781, inne hatte. Sein Sohn Carlo B., 1744 in Dresden geboren und von seinem Vater gleichfalls zu einem tüchtigen Oboebläser ausgebildet, fand schon 1755 an der Seite des Vaters einen Platz in der kurfürstl. Kapelle. Er unternahm zahlreiche Kunstreisen und erwarb sich allgemeinen Beifall. Mit seinem Vater verliess er 1774 Dresden, ist aber seitdem aus der Oeffentlichkeit verschwunden. — 4. Gaëtano B., der jüngste der Brüder, geboren 1725 zu Parma, wird als der ausgezeichnetste Virtuose der ganzen Familie bezeichnet. Er war gleichfalls Oboebläser, wurde als elfjähriger Knabe königl. neapolitanischer und 1765 königl. französischer Kammervirtuose. Beim Ausbruch der Revolution 1789 verliess er Paris und ging nach London, wo er anfangs erster Oboist der sogenannten Salomonsconzerte, dann aber königl. Kammermusiker wurde. Als solcher starb er 1798 zu London. Sein Sohn Geronimo B., geboren 1749 zu Neapel, war gleichfalls ein vorzüglicher Oboist, kam mit seinem Vater nach Paris und wurde dort 1773 als königl. Kammermusiker angestellt, starb aber schon 1785 zu Paris, einen Sohn hinterlassend, Namens Henri B., welcher Flötist an der *Opéra comique* wurde, sich jedoch später nach Versailles zurückzog. Ein Sohn des Letztgenannten, nämlich Louis Desiré B., wurde zu Versailles am 3. April 1814 geboren und erlernte bei seinem Vater die Anfangsgründe der Musik. Gut vorbereitet kam er auf das Pariser Conservatorium, wo er bei Zimmermann Klavierspiel, bei Dourlen Harmonielehre und bei Lesueur Composition studirte. Nachdem er bereits in verschiedenen Fächern Preise davongetragen hatte, errang er 1837 den grossen Staatspreis, in Folge dessen er als Stipendiat der Regierung einige Jahre nach Rom und Italien ging. Nach Paris zurückgekehrt, widmete er sich dem Klavierunterricht und gab eine Reihe von Compositionen, namentlich für Pianoforte, heraus.

Bespannung heisst bei Saiteninstrumenten sowohl die Summe der Saiten in der für ihre bestimmte Tonhöhe nöthigen Spannung, als insbesondere die Anordnung und zweckmässige Gruppirung derselben. Die Gesammtzahl der Saiten, welche die B. eines Instrumentes bilden, wird auch »Bezug« desselben genannt (s. Bezug). — Die Bespannungsweise der verschiedenen Gattungen von Saiteninstrumenten ist je nach Rücksicht auf technische Behandlung, Resonanzerregung, Tonumfang, Intonation der Saiten und Bestimmung des Tonwerkzeuges sehr mannigfaltig; die Saiten sind entweder parallellaufend oder fächerartig auseinandergehend aufgespannt, in gleicher oder in ungleicher Höhe vom Resonanzboden, engliegend oder weiter von einander entfernt, in einfacher oder doppelter Reihe, u. s. w. (s. Besaitung). — Ein Saiteninstrument **bespannen** heisst: die ihm zugehörenden Saiten in einer gewissen, durch Beobachtung der technischen und klanglichen Vortheile sich ergebenden Ordnung aufziehen. Die nach Erfahrung als die geeignetste erscheinende Bespannungsweise der einzelnen Instrumente ist im Baue derselben durch die Befestigungspunkte für die Saiten am Saitenhalter und den Wirbeln gegeben. Die Spannung der Saiten wird durch Aufwindung derselben auf die Wirbel mittelst Umdrehung der letzteren bewirkt. — Ueber Entstehung und Zweck der verschiedenen Bespannungsarten s. unter Besaitung; über die Gewichtsverhältnisse der B. und die B. des Resonanzbodens s. Spannung. M. A.

Bespinnung wird die Thätigkeit genannt, eine Saite mit einem Metalldrahte spiralförmig zu umhüllen, um dieselbe dadurch dicker und schwerer zu machen. Die Erfahrung hat ergeben, dass Saiten, welche zur Erzeugung tiefer Töne dienen sollen, am meisten Wohlklang besitzen, wenn sie derartig verfertigt sind. Durch die seitliche Bewegung einer Saite werden nämlich die äusseren Molecularsysteme, je nach dem Durchmesser derselben, einer grösseren oder geringeren Ausdehnung unterworfen, welche nicht ohne Einfluss auf die Tonwirkung ist. Nach akustischem Gesetze muss eine Saite um so dicker sein, je tiefer der zu erzeugende Ton sein soll; in der musikalischen Praxis aber zeigt sich, dass Saiten, welche durch B. dicker gemacht sind, tonlich am besten wirken. Der Grund für diese Erscheinung, wissenschaftlich zwar noch nicht genau festgestellt, ist wahrscheinlich der: es findet die Ausdehnung und Zusammenziehung der Molecularsysteme bei Saiten, welche durch B. stärker ge-

fertigt sind, in allen Theilen regelmässiger statt, als bei Saiten, welche aus homogener Masse dicker gefertigt sind; dieser regelmässigeren dynamischen Wirkung auf die Molecule ist wohl die den menschlichen Organismus mehr befriedigende Einwirkung zuzuschreiben. — Die zur B. angewendeten Metalle sind: Eisen, Messing, Kupfer und Silber. Eine mit B. versehene Saite nennt man den »Bespinnungskern« oder die »Einlage«. Der Kern kann aus einer Darmsaite, einer Drahtsaite oder aus Fäden von Seide bestehen, jenachdem die Intonationsweise der Saite eines dieser Materiale vorzuziehen erheischt. Ueber die Stärkegrade des Bespinnstdrahtes im Verhältnisse zur Dicke des Kernes und mit Rücksicht auf Länge und Spannung der Saite s. unter Saite und Besaitung. — Das **Bespinnen** der Saiten geschieht auf einer eigens dazu construirten Maschine, in welche die Kernsaite gespannt, und, nachdem der Bespinnstdraht an dem einen Ende befestigt wurde, durch einen Rädermechanismus mittelst einer Handkurbel in Umdrehung versetzt wird, wodurch sich allmälig der von einer Hand straff gehaltene und geleitete Draht spiralförmig eng um den Kern windet und mit demselben zu einem Körper vereinigt. Der Bespinnstdraht darf nicht gehärtet, sondern muss weich sein, damit er sich um so fester an den Saitenkern und seitlich an seine Windungen andrücken kann. Vor dem Ueberspinnen wird die Kernsaite, nachdem sie auf die Maschine gespannt ist, gedehnt und der Länge nach mit Leder abgerieben, damit sie sich mit dem Bespinnste zu einem Schallkörper von möglichster Klangreinheit gestalte und damit die Saite nach dem Aufziehen auf das Instrument eher Stimmung hält. Zu starkes Ausdehnen verursacht ein Zusammenziehen der fertigen Saite und wulstiges Uebereinanderlagern des Bespinnstdrahtes; derartige Saiten, so wie solche, deren Draht allzu fest anliegt, was besonders bei Seideneinlage vorkommen kann, sind für die Intonation zu wenig elastisch, klingen daher hart und unrein. Zu lose besponnene Saiten werden »drahtlos«, d. h. der Draht löst sich vom Kerne ab und die Saite erhält dadurch bei Drahteinlage einen klirrenden Nebenklang, bei Darmsaiten- oder seidenem Kerne einen schwirrenden, dumpfen Klang. Um das Drahtloswerden zu vermeiden, legt man dem glatten Metallkerne mancher Saiten einige Fäden Seide bei; Saiten von grosser Länge und sehr tiefem Tone werden zuerst mit einer Lage dünneren Bespinnstdrahtes und darüber mit einer Lage stärkeren Drahtes besponnen, wodurch sowohl deren Klang, als auch das Festliegen des Bespinnstes gefördert wird. An den beiden Enden einer Saite wird die B. auf seidenem Kerne weniger engliegend gewunden, bei Draht- und Darmsaiteneinlage sogar die B. derselben unterlassen, um theils das Aufziehen und Befestigen der Saite zu erleichtern, theils das Zerreissen der Saite, welches bei starker Biegung am Wirbel in Folge des Zusammendrängens der Bespinnstwindungen stattfinden kann, zu verhüten. M. A.

Bessems, Antoine, geboren 6. April 1809 zu Antwerpen, wurde früh Chorknabe an verschiedenen Kirchen seiner Vaterstadt und erhielt auch Violinunterricht. Im J. 1826 wurde er auf das Conservatorium zu Paris gebracht, wo er drei Jahre hindurch Baillot's Schüler war. Von dort trat er als erster Violinist in das Orchester der italienischen Oper, welche Stellung er aufgab, um grössere Conzertreisen nach den Niederlanden, Italien, England und Deutschland zu unternehmen, die von dem besten Erfolge begleitet waren. Zuletzt kehrte er wieder nach Paris zurück, wo er sich durch Gründung von Kammermusikconzerten einen guten Namen erwarb. Im J. 1847 folgte er einem Rufe nach seiner Vaterstadt Antwerpen, um daselbst die Direction der *Société royale d'harmonie* zu übernehmen, welche er jedoch schon 1852 wieder aufgab. Er ging hierauf wieder nach Paris, wo er seitdem als Musiklehrer eine geachtete Stellung einnimmt. Als Componist hat er sich durch Messen, Hymnen und andere Kirchenstücke, ein- und mehrstimmige Gesänge, Streichquartette, Violin- und Klaviersachen in vortheilhafter Weise bekannt gemacht; Einiges davon ist öffentlich aufgeführt, Anderes gedruckt erschienen.

Besser, Karl, geboren den 2. Juni 1814 zu Berlin, königl. Kammermusiker und Fagottist der Opernkapelle daselbst, war anfangs Hautboist im Musikcorps des Kaiser Franz-Grenadierregiments und später einige Zeit Mitglied der Kroll'schen Kapelle. Im J. 1849 liess er sich zum ersten Male und mit Beifall als Conzertbläser hören

und wurde 1854 zum Kammermusiker ernannt. Im Besitz einer guten Tenorstimme, war er auch lange Zeit geschätztes Mitglied des königl. Domchors.

Best, William, geboren 1825 in Liverpool, bildete sich zu einem der ausgezeichnetsten Orgelvirtuosen der Gegenwart aus und erregte durch seine eminente Fertigkeit in der Behandlung der Manuale und des Pedals das grösste Aufsehen. Seit 1852 lebt er in London, wo er auch in Conzerten aufgetreten ist. Auch als Componist von Orgelwerken hat er sich bemerkbar gemacht. Das auf diesem Felde Gebotene blieb aber weit hinter seinem grossen Rufe als Spieler zurück.

Bestegung oder **Bestegen** nennt man die Thätigkeit der Saiteninstrumentfertiger, diese Tonwerkzeuge mit einem Stege durch Aufleimen desselben auf den Resonanzboden zu versehen. Am correctesten geschieht dies bei den Pianobauern. Da der Steg dieser Instrumente, wie jeder andere, die ganze Spannung des Bezuges tragen muss, welche einem Drucke von 4000 bis 5000 Kilogrammen gleichkommt, so hat man es sich zur Regel gemacht, ihn immer so auf den Resonanzboden zu leimen, dass er die Jahresringe desselben wo möglich rechtwinklich durchschneidet und um der tonlichen Wirkung halber nicht zu weit von der Mitte der Resonanzplatte sich befindet. Auf dieselbe Theorie stützt sich die B. der Guitarren, Mandolinen u. s. w. Ausser dieser eigentlichen B. nennt man noch beim Bau von Streichinstrumenten die Vorrichtung, welche dem lose auf die Resonanzplatte zu setzenden Stege eine bessere Tonwirkung ermöglicht, im uneigentlichen Sinne die B. dieser Instrumente. Diese Benennung mag nun insofern noch billig erscheinen, da durch die eigenthümliche Gestaltung des losen Steges bei den Geigeninstrumenten, deren rechter Fuss auf dem Stimmstock (s. d.) stehen muss und deren linker, eigens construirter Fuss stets über dem Balken (s. d.) sich befindet, dem Balken die auf Saitenschlag- und Reissinstrumenten durch den Steg selbst vertretene Aufgabe zugewandt wird; gänzlich ungeeignet erscheint jedoch die Benennung des Aufleimens der sogenannten Rippen (s. d.) auf die untere Seite der Resonanzplatte als die B. desselben, welche Benennung man jedoch häufig selbst bei Pianofortebauern für dies Thun in Gebrauch findet. C. B.

Betglocke heisst die Glocke, welche zu bestimmten Tageszeiten in der Christenheit ertönte und dadurch alle Gläubigen zum Gebete auffordern sollte, oder auch wohl das Glockenzeichen selbst. Schon seit dem dreizehnten Jahrhundert ward durch eine Bulle des Papstes Gregor IX. (1225 bis 1240) der Gebrauch angeordnet, dass während des Messelesens, und durch eine Bulle des Papstes Johannes XXII. (1317 bis 1336) bestimmt, dass gegen Abend durch drei Glockenschläge der Gemeinde ein Zeichen gegeben werden solle, um Alle daran zu erinnern, dass sie Ein Leib seien und in gleichzeitigem Gebete diesem Gefühle einen Ausdruck geben müssten. Als später der Christenheit im Abendlande von Constantinopel her durch den anstürmenden Islam fast der Untergang drohte, befahl Calixtus III., 1455, Mittags durch drei Glockenschläge allen Christen ein Zeichen zu geben, dass sie im Gebet ihre Bitte um Errettung aus der drohenden Gefahr gleichzeitig zum Himmel schickten; man nannte diese Schläge der B. desshalb auch »Türkenglocke«. Dieser Brauch, seit 1542 in ganz Deutschland verbreitet, blieb auch nach der abgewandten Gefahr bei allen Religionssecten, nur hiess er fernerhin das Mittagläuten, wie die Abends erklingenden Töne der B. das Abendläuten. Beide Betglockenklänge geben heute dem Landmann auf dem Felde das Zeichen zur Rast von seiner Tagesarbeit und rufen ihn zur Mahlzeit und Ruhe, vor der auch er noch heute sein Gebet in stiller Weise verrichtet. Auch die erstere Anwendung der B. findet noch heute statt, beschränkt sich jedoch in protestantischen Ländern darauf, dass man, wenn während des Gottesdienstes das »Vater unser etc.« vom Geistlichen laut gesprochen wird, durch Anschlagen der B. Anfang, Mitte und Ende desselben bezeichnet, damit diejenigen Gemeindeglieder, die beruflich von der Theilnahme am Gottesdienste abgehalten sind, in dies Gebet mit den Versammelten gleichzeitig sich still vereinen können. 0.

Bethisy oder **Bethizy,** Jean Laurent **de,** geboren 1. Novbr. 1702 zu Dijon, lebte als Professor der Musik zu Paris und wird auch als Componist von Opern (»*L'enlèvement d'Europe*« u. s. w.) und kleinen Cantaten (»*Le transport amoureux*« und »*Le volage fixé*«) genannt. Am meisten bekannt ist er durch ein Werk, betitelt:

»*Exposition de la théorie et de la pratique de la musique, suivant les nouvelles découvertes*« (Paris, 1754), in welchem er die Theorie der Harmonie nach dem Rameau'schen System auseinandersetzt.

Bethmann, Christian, ein ausgezeichneter Meister der Orgelbaukunst, geboren 1785, lebte als Hof-Orgelbauer in Hannover und starb am 7. Juli 1833. Viele der vortrefflichsten Instrumente in den Kirchen der Provinz Hannover und der anstossenden Länder sind aus seiner Hand hervorgegangen.

Bethmann, Friederike Auguste Conradine, geborene Flittner, berühmte Schauspielerin und Sängerin des Nationaltheaters zu Berlin, wurde am 24. Januar 1766 (sie selbst gab, vielleicht aus weiblicher Eitelkeit, 1769 als ihr Geburtsjahr an) zu Gotha geboren und war die Tochter eines herzogl. Hofbeamten. Ihr Stiefvater Grossmann unterrichtete sie in der Schauspielkunst und bereits 1779 konnte sie bei dessen Gesellschaft in Bonn die Bühne betreten. Im J. 1785 sang sie in Kassel die Hauptrollen in den Opern »Alceste« von Schweitzer und »Günther von Schwarzburg« von Holzbauer. Dort verheirathete sie sich in demselben Jahre mit dem Schauspieler Karl Wilh. Ferd. Unzelmann, mit dem sie auch 1788 ein Engagement am Nationaltheater in Berlin fand. Dort wurde sie in ihrer Doppeleigenschaft als Sängerin und Schauspielerin hoch gefeiert und zu den Zierden der Bühne gezählt. Jedenfalls war sie in der Spieloper eine vielleicht nicht wieder erreichte Künstlerin, und in der Titelrolle der »Fanchon« von Himmel soll sie in ihrer Mischung von naivem Wesen und feinstem Weltton, in ihrer gefühlvollen Art des Gesangvortrags mit hinreissender Macht gewirkt haben. Im J. 1804 liess sie sich von Unzelmann scheiden und verheirathete sich am 26. Mai 1805 mit dem Schauspieler Bethmann. Sie sang u. A. die Constanze in der ersten Aufführung von Mozart's »Entführung« am 16. Octbr. 1788, eben so die Gräfin im »Figaro« und Donna Anna im »Don Juan« 1790, ferner Isabella in »*Così fan tutte*« 1792, Constanze im »Wasserträger« 1802 u. s. w. Sie starb an einer Gehirnentzündung am 16. August 1815 zu Berlin. Ihre Büste wurde im Vorsaale des Conzertsaales des königl. Schauspielhauses aufgestellt.

Betonung, s. Accent.

Betrugschluss, s. Trugschluss. **Betrügerische Cadenz,** s. Cadenz und Abgebrochene Cadenz.

Bettella, Paolo, italienischer Componist aus der letzten Hälfte des 17. Jahrhunderts, welcher zugleich Caplan am Dome zu Padua war.

Bettignes, Jean de, ein französischer Componist, welcher in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu Tournay lebte und u. A. noch jetzt vorhandene vierstimmige Rondos geschrieben hat.

Bettinelli, Saverio, geboren zu Mantua 18. Juli 1718, ein geistreicher Schriftsteller, welcher u. A. auch eine die Jahre 1000 bis 1500 umfassende Geschichte der Musik verfasst hat. Er starb im J. 1808.

Bettini, Girolamo, italienischer Componist aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Von ihm fünfstimmige Messen, welche die Jahreszahl 1647 tragen und in Venedig erschienen sind.

Bettini, Mario, ein gelehrter Pater aus der Gesellschaft Jesu, welcher zu Bologna am 6. Febr. 1582 geboren ist, Professor der Philosophie, Mathematik und Moral in Parma war und am 7. Novbr. 1657 in seiner Vaterstadt starb. In mehreren seiner Werke hat er mit grossem Scharfsinn akustische und mathematisch-musikalische Fragen erörtert.

Bettini, Stefano, genannt Fornarino, weil er vom Bäckerhandwerk zur Kunst überging, war einer der trefflichsten Contrapunktisten des 16. Jahrhunderts und als solcher ein Schüler Goudimels. Seine Compositionen, die sich noch in italienischen Bibliotheken finden, sind nicht im Druck erschienen.

Bettini, Gaëtano, ein vortrefflicher Tenorist der italienischen Oper der Gegenwart, welcher abwechselnd an den Opernbühnen zu London und St. Petersburg singt und wegen seiner hohen, schmelzenden Stimme in lyrischen Gesangpartien sehr geschätzt ist. Seit 1865 ist er mit der berühmten Altistin Zelia Trebelli verheirathet.

Bettleroper, die (engl. *the Beggar's Opera*), eines der merkwürdigsten Producte

der englischen Dramatik und gewiss das älteste der noch heut zu Tage auf der Bühne gegebenen Singspiele. Denn ein Singspiel und keine Oper ist dieses eigenthümliche Kunstproduct, da es musikalisch nur aus einer Ouvertüre und 69 eingestreuten Liedern besteht. Der Dichter des in der offen ausgesprochenen Absicht politischer Satyre geschriebenen Werkes ist John Gay (s. d.), der musikalische Ueberarbeiter, der wiederum seinerseits der Idee diente, die damals beliebte italienische Oper mit ihrem Schwulst, Bombast und Flitter zu persifliren, war Dr. Pepusch (s. d.); das Ganze, welches unter der unscheinbaren Maske eines dramatisirten Bänkelgesanges auftrat, war der Ausfluss eines volksthümlichen Humors in nacktester, übermüthigster Gestalt. Es ist die Geschichte eines gefangenen Strassenräubers, der verdientermaassen gehängt werden soll, dann aber begnadigt wird. Was Gemeines und Abscheuliches unter der Hefe der Menschheit vorgeht, tritt hier unverhüllt auf und die Moral des Gassenhauers waltet in handgreiflicher Derbheit. Der Hauptwerth und packende Reiz dieses Stückes für die Zeitgenossen lag keineswegs in seiner Rohheit, sondern in seiner Wahrheit, da die vorgeführten Diebes- und Wegelagerergeschichten unverkennbare Anspielungen auf das Treiben der Königin Caroline und auf die Nichtswürdigkeiten des Ministeriums Walpole waren, welches letztere denn auch die Aufführung der später erschienenen Fortsetzung der B., »Polly« betitelt, verbot. Der Dichter, in Gestalt des Bettlers auftretend, erklärt übrigens in seiner Schlussparabase, dass durch den vom Theaterdirector verlangten lustigen Ausgang der Oper der von ihm beabsichtigten Idee gerechter Strafe die Spitze abgebrochen sei und lässt hierauf erst als 17. Scene Tanz der Räuber mit ihren Dirnen und des begleitenden Pöbels mit liederlichem Schlussgesang folgen. Die Aufnahme der B., welche am 29. Januar 1728 in London zur ersten Aufführung kam und noch denselben Winter hinter einander zweiundsechszig Mal gegeben wurde, war eine ungewöhnlich erfolgreiche und verminderte sich nicht, als mehrere londoner Bühnen zu gleicher Zeit mit Vorstellungen des Werkes hervortraten. Noch jetzt taucht dasselbe dann und wann im englischen Theater auf und die Zuschauer finden noch immer je nach ihrem Bildungsgrade verschiedentlich ihre Rechnung der Unterhaltung. Dennoch ist die musikalische Bedeutung die bleibendere. Durch die Einflechtung der alten englischen und schottischen Liedermelodien ist die B. epochemachend geworden und hat den Sinn für das nationale Singspiel, gegenüber dem italienischen, bei den Engländern erweckt. Das Volkslied darin hauptsächlich übt auch noch heute seine Macht aus. Unzählige Nachahmungen, welche der B. damals folgten, haben zum Wenigsten mit beigetragen, den einmal erwachten Sinn für die alten volksthümlichen Singweisen zu nähren und zu verbreiten.

Bettoni, Bartolomeo, ein gelehrter italienischer Abt des vorigen Jahrhunderts, von dem man ausser mehreren archäologischen Dissertationen eine Schrift besitzt, betitelt »*Osservazioni sopra i salmi*« (Bergamo, 1786).

Betts, John, englischer Instrumentemacher, besonders anerkannt als Verfertiger von Lauten, führte die noch jetzt bestehende Fabrik in London von 1787 bis 1823. — Sein Neffe, Arthur B., war ein rühmlichst bekannter Violinist und als solcher Schüler Viotti's. Er war in Lincolnshire um 1780 geboren und hat eine Reihe von Compositionen für Violine und Pianoforte, so wie Violinduette hinterlassen.

Betuchung ist bei den alten Klavierinstrumenten der Inbegriff der schmalen Tuchstreifen, mit denen die Saiten durchflochten sind. Diese Durchflechtung fand zwischen den Anhängestiftchen und dem Punkte, an dem sie von den Tangenten berührt werden, statt und hatte den Zweck: a. die beiden zu einem Tone gehörigen Saiten so nahe zusammenzubringen, dass beim Anschlage die Tangente nicht dazwischen eindringen und hängen bleiben kann; b. den sehr dünnen Saiten einen Gegenhalt gegen den Anschlag der Tangenten zu geben, da er nicht so nahe einem Stege erfolgte als beim modernen Pianoforte; c. das Nachklingen der Saiten nach erfolgtem Aufheben des anschlagenden Fingers zu vermindern. Ausserdem betrachtete man die B. als einen wesentlichen Factor zur Erzeugung des dem Klavier eigenthümlichen Klanges. Beim modernen Pianoforte erscheint die Wirksamkeit der B. wesentlich reducirt. Hier beschränkt sie ihr Vorhandensein auf den Raum zwischen den Anhängestiften und dem Stege und hat nur eine einzige Function, nämlich die möglicherweise entstehenden

Schwingungen, welche bei starkem Anschlage von dem klingenden Theile der Saiten auf den zwischen Steg und Anhängestift befindlichen todten Theil derselben sich noch fortpflanzen könnten, zur Vermeidung von Klangunreinheit vollständig aufzuheben. — Die Orgelbauer verstehen unter B. das Aufleimen von Tuch auf zwei sich im Mechanismus des Instrumentes nothwendig berührende Holztheile, um dadurch das Klappern zu vermeiden und zu unterdrücken.

Betz, Franz, einer der ausgezeichnetsten deutschen Baritonisten der Gegenwart, wurde den 19. März 1835 zu Mainz geboren und bildete sich bis 1855 auf dem Polytechnicum zu Karlsruhe aus. Von 1856 bis 1857 war er an der Hofbühne in Hannover, bis 1858 in Altenburg, Gera, Bernburg, Cöthen und bis 1859 in Rostock engagirt, worauf er im Mai 1859 als Don Carlos in Verdi's »Ernani« im königl. Opernhause zu Berlin gastirte und für diese Bühne gewonnen wurde, deren Zierde er noch gegenwärtig ist. Der Gewinn dieser Erwerbung liess sich in den ersten Jahren noch gar nicht schätzen, da B.'s schöne Stimme spröde und naturalistisch verwendet, sein Spiel ungelenk erschien. Anhaltender Fleiss und emsiges Studium haben ihn jedoch in wenigen Jahren auf eine ungeahnte Höhe erhoben und machten ihn allmälig zum erklärten Liebling der Opernfreunde. Obwohl gegenwärtig mit allen Gesangsstylen vertraut und gleich vorzüglich in der deutschen, französischen und italienischen ernsten wie komischen Oper, hat er sich ganz besonders mit den Wagner'schen Tonschöpfungen befreundet und steht in der Wiedergabe der betreffenden Partien dieser Werke als unübertroffener Meister da. Häufige Gastspiele ausserhalb Berlins an fast allen bedeutenderen Bühnen haben seinen Namen glanzvoll durch ganz Deutschland getragen. Bis zum 1. Mai 1870 ist er in Berlin nicht weniger als 847 Mal aufgetreten.

Betz, Susanne Jacobine, bekannter unter dem Namen der Mad. Jungert, geboren zu Augsburg 1745, war eine vortreffliche Sängerin, die 1786 als Hofopernsängerin nach München kam und dort hochgeschätzt wurde. Sie starb in Zurückgezogenheit zu München im J. 1813.

Betzel oder **Bezel,** Johann, bekannter unter dem Namen Pezelius (s. d.).

Beuf, Jean le, auch Lebeuf geschrieben, ein gelehrter und gründlicher französischer Schriftsteller, welcher Professor und Canonicus in seiner Vaterstadt Auxerre war, wo er am 7. März 1687 geboren und im J. 1760 gestorben ist. Er hat sich aufs Eingehendste mit allgemeinen Kunstforschungen beschäftigt, und die Resultate in musikalischer Hinsicht waren folgende Schriften: »*Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique*« (Paris, 1739), »*De l'état des sciences dans les Gaules depuis la mort de Charlemagne jusqu'à celle du roi Robert*« (Paris, 1744), worin die Verdienste des Remigius und Hucbald ausführlich beleuchtet sind, und endlich die »*Dissertations sur l'histoire ecclésiastique et civile de Paris*« (Paris, 1746), worin sich interessante und wichtige Aufschlüsse über den Zustand der französischen Musik in der Zeit von 1031 bis 1304 befinden. Seit 1740 war B. ordentliches Mitglied der Akademie der schönen Künste zu Paris.

Beule, im gewöhnlichen Leben jede unregelrechte durch einen Stoss oder Schlag an einem dehnbaren Körper hervorgebrachte flächliche Veränderung, nennt man in der Orgelbaukunst eine an einer zinnernen oder metallenen Orgelpfeife vorkommende Unebenheit. Wenn nun solche Beulen an den metallenen Röhrenbestandtheilen in der Orgel vorkommen, so sind dieselben mehr oder weniger leicht der Intonation der Pfeifen nachtheilig. Kommen dieselben an dem sogenannten Pfeifenfusse vor, so sind sie nur höchst selten tonbeeinflussend; gewöhnlich nur dann, wenn sie auf die Richtung des tonerregenden Luftstroms verändernd einwirken. Beulen jedoch, die im Rohre einer Pfeife selbst vorhanden sind, wirken stets tonverändernd. Diese Tonveränderung ist nach den Regeln der Akustik (s. d.) leicht erklärbar, denn die unregelmässige Form eines Luftkörpers, welcher hier doch durch diese Unebenheit des Pfeifenkörpers bedingt ist, muss die Bildung der Schallwellen beeinflussen und tonverändernd wirken, weil durch die in einem Pfeifenkörper vorhandenen Beulen die regelrechte Lage der entstehenden Schwingungsknoten in dem Luftkörper verändert wird. Bei Orgelreparaturen bemühen sich auch desshalb die Orgelbauer, nach Instandsetzung des Gebläses gewöhnlich zuerst die Pfeifenröhren auszubeulen. Ein Aushämmern dieser Beulen

würde nun, der Biegsamkeit der dünnen Metallplatte wegen, leicht statt einer B. viele kleinere erzeugen, und so den durch eine B. entstandenen Uebelstand noch mehren, desshalb ist es Brauch, die Beulen mit einem cylindrisch geformten Holze, welches annähernd den Pfeifenraum ausfüllt, auszuglätten, wodurch es bei einiger Sorgfalt möglich ist, dem Pfeifenkörper seine ursprüngliche Form wieder zu geben.

Beulé, Charles Ernest, ausgezeichneter französischer Archäolog und trefflicher Musikkenner, wurde am 29. Juni 1826 zu Saumur geboren, bildete sich seit 1845 auf der Normalschule zu Paris und wurde 1849 als Mitglied der französischen Schule nach Athen gesandt, wo er sich eifrig und erfolgreich an den Ausgrabungen und Untersuchungen betheiligte. Im J. 1853 kehrte er nach Paris zurück und wurde 1854 Professor der Archäologie. Sechs Jahre später wurde er in die Akademie der Inschriften aufgenommen und 1862 zum beständigen Secretär der Akademie der Künste ernannt. Werthvolle archäologische Aufsätze von ihm befinden sich in der *Gazette des beaux arts*, *Revue des deux mondes* und im *Journal des savants*. In musikalischer Hinsicht wichtig sind seine Gedächtnissreden auf Meyerbeer, Rossini und Berlioz, oratorische Meisterstücke voller Gehalt und Empfindung, welche er als officieller Sprecher in den verschiedenen Jahressitzungen der Pariser Akademie gehalten hat.

Beurhusius, Friedrich, um 1518 zu Meinerzhagen geboren, war um 1573 Conrector zu Dortmund. Wichtig für Geschichtsforscher sind seine »*Erotematum musicae libri duo*« (Nürnberg, 1551, weitere Auflagen 1573, 1580, 1585 und 1591).

Beutel, Beutelbrett, Beutelruthe, Beutelstange, s. Pulpete, Pulpetenbrett u. s. w.

Beuthner, Johann Heinrich, geboren 27. Mai 1693 zu Hamburg, galt für einen überaus gelehrten Musiker damaliger Zeit und starb am 28. Mai 1731 in Riga als Musikdirector und Lehrer an dortiger Domschule. Von seinen Compositionen ist nur eine 1718 in Riga erschienene Cantate vorhanden.

Beutler, Franz, geboren 1787 zu München, widmete sich anfangs dem Klavierspiel, wendete sich aber bald der Violine zu, auf der er nach einander den Unterricht der Hofmusiker Holzbauer, Schemenauer und des Conzertmeisters Moralt genoss. Von München ging er nach Wien, um einige Monate hindurch bei L. Kotzeluch wieder emsig Klavier zu studiren. Hierauf wurde er in seiner Vaterstadt als Hofmusicus angestellt und machte von dort aus als Klavierspieler mehrere Kunstreisen, auf denen sein Anschlag und seine grosse Fertigkeit, namentlich die Ausbildung seiner linken Hand, Aufsehen erregten. In Berlin, wo er sich bereits mehrmals mit grossem Erfolge hatte hören lassen, wurde er 1829 als königl. Kammermusiker und Violinist und 1830 zugleich auch als Gesanglehrer bei der königl. Oper angestellt. Erstere Stellung gab er 1845, letztere 1850 auf und wurde pensionirt. Er starb am 21. März 1852 zu Berlin. Im Druck erschienen sind von seinen Compositionen Lieder und Gesänge, so wie Klavierstücke leichten Gehaltes. — Seine Tochter und Schülerin, Karoline B., geboren 20. Juni 1820 zu München, liess sich 1829 mit grossem Beifall als Pianistin in Berlin hören und machte auch im Gesange solche Fortschritte, dass Mendelssohn sie bereits 1833 für die Oper in Düsseldorf engagirte. Sie verheirathete sich später mit dem Schauspieler Parrod und starb als grossherzogl. mecklenburg'sche Schauspielerin am 18. April 1855 zu Schwerin.

Beutler, Johann Georg Bernhard, geboren 17. Mai 1782 zu Mühlhausen in Thüringen, trieb seit früher Jugend Klavier- und Orgelspiel, studirte in Halle Theologie und wurde 1807 Conrector am Gymnasium und Organist an der Marienkirche in seiner Vaterstadt. Als solcher hat er sich eifrig mit der Verbesserung des Kirchengesanges beschäftigt und zu diesem Zwecke u. A. ein verbessertes Choralbuch (Dichtungen von Demme) herausgegeben. Er starb bereits am 14. April 1814. — Sein Neffe, Schüler und Amtsnachfolger, Benjamin B., wurde am 2. Decbr. 1792 gleichfalls in Mühlhausen geboren, studirte in Göttingen Theologie und wurde dort mit Forkel befreundet, der seine Musikliebe mächtig anregte und förderte. Im J. 1814 folgte er seinem Oheim als Organist in Mühlhausen und wurde nach einigen Jahren vom Magistrat zum städtischen Musikdirector und Subrector am Gymnasium erwählt. Er setzte die musikalischen Bestrebungen seines Oheims im grösseren Maassstabe fort.

So errichtete er Knabenchöre, hob den Gesangunterricht in den Schulen, gründete erst einen Gesang-, dann 1830 einen grossen Musikverein, dessen Aufgabe es war, grössere Tonwerke, als Sinfonien, Oratorien u. s. w., zur Aufführung zu bringen. Vereinigt mit dem Organisten Hildebrand gab er ausserdem »Choralmelodien für das Mühlhauser Gesangbuch« (Mühlhausen, 1834) heraus. Auch er starb zu früh, am 2. Januar 1837.

Beverini, Francesco, ein im fünfzehnten Jahrhundert zu Rom lebender Componist, soll 1480 eine Art Operette oder Mysterium, dessen Gedicht, »Die Bekehrung des heiligen Paulus« betitelt, vom Cardinal Raphaël Riario war, in Musik gesetzt haben. (Vgl. *Mathesonii Crit. Mus. Tom.* 2 *p.* 161; *Bonnet Histoire de la musique V. 1 p.* 256 und Blankenburg's Zusätze zum Sulzer B. II S. 457.) Wahrscheinlich ist er identisch mit dem von Fétis als ältesten Operncomponisten genannten Baverini (s. d.).

Bevilaqua, Paul, ein sehr beliebter Flöten- und Guitarrevirtuose, Tenorist und Mitglied der fürstl. Esterhazy'schen Kapelle, welcher seit 1800 in Wien lebte und auch als Componist geschätzt wurde. Er schrieb zahlreiche Flötenduos, Trios für zwei Clarinetten und Fagott, Quartette für Guitarre, Violine, Flöte und Violoncello, Variationen für Guitarre und Flöte, Sonaten für Pianoforte und Flöte u. s. w. Auch Gesänge mit Guitarrebegleitung und eine Guitarreschule hat er veröffentlicht. Seit 1827 hat man auswärts Nichts mehr von ihm gehört; er starb am 22. Januar 1849 zu Wien, 77 Jahre alt.

Bevin, Elway, ein englischer, aus Wales gebürtiger Tonkünstler und Contrapunktist, welcher zu Ende der Regierung der Königin Elisabeth lebte. Er war ein Schüler des Organisten Tallis, auf dessen Empfehlung hin er auch das Amt als Organist am Dome zu Bristol erhielt, dessen man ihn aber 1637 wieder entsetzte, weil er in den Verdacht kam, römisch-katholisch gesinnt zu sein. Er hat mehrere Kirchencompositionen geschrieben, sich vor Allem aber als Verfasser eines theoretischen Handbuchs berühmt gemacht, betitelt: »*A brief and short introduction to the art of Music etc.*« (London, 1631), worin über die Anfertigung von Canons bis hinauf zur künstlichsten Art der Composition Lehren aufgestellt sind.

Bewegliche Töne oder **Intervalle,** latein.: *soni mobiles,* im chromatischen und enharmonischen Klanggeschlecht der Griechen, s. *Soni mobiles* und Tetrachord.

Bewegung, die Ortsveränderung eines Körpers im Raume, so wie der Verlauf eines Ereignisses in der Zeit, wird in der Musik in beiden Bedeutungen angewendet. 1) ist es die regelmässige, schnelle B. eines festen Körpers (einer Saite, Metallplatte) oder der Luft, welche in ihrer Wirkung zunächst das Material für die Darstellung musikalischer Gedanken, den Ton, liefert. Ueber diesen Punkt findet man Ausführliches in dem Artikel Akustik. — 2) ist B. das Maass der Geschwindigkeit, mit welcher ein Tonstück ausgeführt werden soll. Man unterscheidet hierbei drei Hauptbewegungen: die langsame (*Adagio*), die mittlere (*Andante, Moderato, Allegretto*) und die schnelle (*Allegro*) und nüancirt dieselben durch zahllose Nebenbestimmungen. Wie langsam das langsame und wie schnell das schnelle Zeitmaass zu behandeln sei, beruht gewissermaassen auf Tradition, ist aber keineswegs für alle Zeiten absolut (etwa durch Metronomisirung) festzustellen, da die Grenzen nach beiden Seiten hin in verschiedenen Zeiten verschieden gesteckt werden. Unsere zum Extremen mehr geneigte Zeit weitet dieselben z. B. gegen das vorige Jahrhundert entschieden aus. Die älteren Componisten waren ohnehin auf den Gebrauch der gewöhnlichen Bezeichnungen beschränkt; den neueren ist mit der Erfindung und allgemeinen Verbreitung des Metronoms (s. d.) allerdings die Möglichkeit geboten, den ihnen erwünschten Grad der B. (das Tempo) auf das Genaueste auszudrücken. Dennoch kann man die Beobachtung machen, dass noch heute eine grosse, vielleicht die grösste Zahl der Componisten auf die Metronomisirung verzichtet: — während es andererseits schon jedem ausführenden Musiker begegnet sein wird, dass er, besonders bei Werken aus der ersten Zeit des Metronoms, Angaben gefunden hat, deren Durchführung ihn nicht nur mit seinem eigenen, sondern mit dem durch das allgemeine Urtheil aller Sachverständigen festgestellten guten Geschmacke in Conflict

gebracht haben würde. Was die Bezeichnung der B. (oder des Tempos) anlangt, so bedient man sich bekanntlich der italienischen Vocabeln; *Largo* (*assai*), *Lento*, *Adagio, Andante* (*sostenuto* — *con moto*, ein Zusatz, der sich auch wohl hinter *Allegretto* findet, und eigentlich nur eine Warnung vor zu langsamer Auffassung ist), ferner *Moderato*, *Allegretto*, *Allegro* (*moderato, non troppo* — *assai*), *Presto*, *Prestissimo* sind die hauptsächlichsten dieser Bezeichnungen. In neuerer Zeit hat man in Deutschland, besonders bei Gesangscompositionen, öfters versucht, statt der italienischen deutsche Zeitbestimmungen einzuführen; die dahin gerichteten Bemühungen sind um so lebhafter zu unterstützen, als es erst bei allgemeiner Anwendung deutscher Vorschriften möglich sein wird, die betreffenden Wörter mit demselben Vortheil anzuwenden, wie dies jetzt mit den italienischen geschieht, d. h. sie rein als *termini technici* zu gebrauchen. — 3) Nicht zu verwechseln mit der eben besprochenen B., welche man schlechtweg Tempo nennt, ist die B. der Töne, aus denen sich eine einzelne Stimme, eine Melodie u. s. w. zusammensetzt. Diese ist ebenfalls schnell oder langsam und kann, dem Zeitmaass entgegengesetzt, im langsamen Tempo sehr schnell, im schnellen sehr langsam sein. In dem folgenden Beispiele ist bei (a)

a. *Largo.* b. *Allegro vivace.*

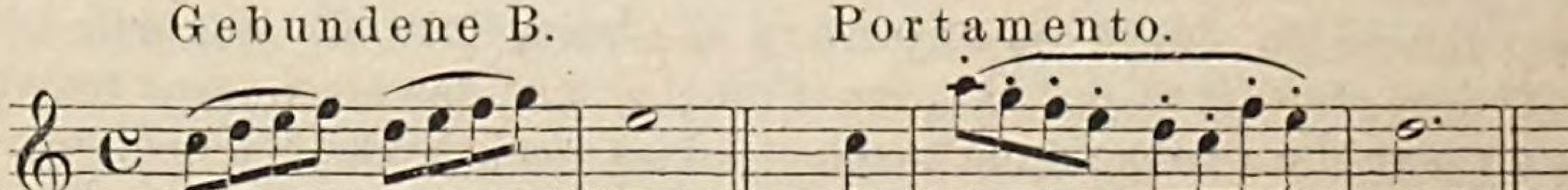


das Tempo sehr langsam, die B. sehr schnell (auch noch in der zweiten Hälfte des ersten Tactes); bei (b) ist es umgekehrt. — Synkopen entstehen, wenn die B. einer Stimme, statt auf den guten Zeiten (s. d.), auf den ihnen vorangehenden, gewissermaassen als Auftact dienenden schlechten stattfindet, wobei übrigens gute Zeit durchweg die erste, und schlechte Zeit die zweite Hälfte eines Tactgliedes von beliebiger Grösse bedeutet. In dem folgenden Beispiel sind die synkopirten Noten mit einem + bezeichnet:



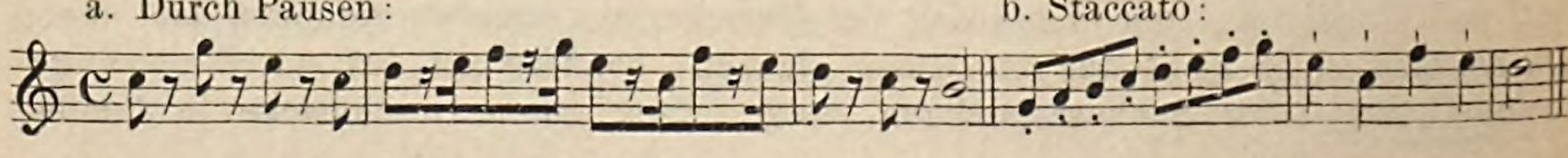
Die gebundene B. ist entgegengesetzt der getrennten und begreift in sich die geschleifte und getragene B. Die erstere wird bekanntlich durch einen Bogen (Schleifbogen: ⌒) über oder unter den Noten angezeigt, und soll derart ausgeführt werden, dass jeder Ton genau so lange gehalten wird, bis der nächste beginnt, eine gleichmässige Stärke allen Tönen zu Theil wird, die sämmtlichen in einem Tacttheile zu einer Gruppe verbundenen Töne aber sich auf die Accentuirung des ersten (gute Zeit) stützen. Der getragene Vortrag oder das *Portamento* entsteht, wenn man unter denselben Verhältnissen jedem Tone noch einen besonderen Druck giebt, und findet seine vorzüglichste Verwendung beim Gesange. Sein Zeichen besteht aus einem Bogen, unter den so viel Punkte gesetzt werden, als Noten vorhanden sind. Getrennte B. tritt ein, wenn der Vortrag die auf einander folgenden Töne trennt, und so zwischen je zwei Tönen Lücken entstehen. Diese werden entweder wirklich durch Pausen ausgedrückt, oder aber (besonders bei kleineren Notenwerthen) durch Punkte oder kleine Striche (') über den Noten. Diese letzteren gelten gewöhnlich als Verschärfung; die italienische, bekannte Bezeichnung ist *staccato*. In den folgenden Beispielen sind die vier eben besprochenen Arten der B. zur Anschauung gebracht:

Gebundene B. Portamento.



Getrennte B.

a. Durch Pausen: b. Staccato:



Den aufgeführten rhythmischen Verschiedenheiten der B. einer Stimme stehen die melodischen entgegen. Gehend ist die B., wenn sie stufenweise, d. h. in Entfernungen von ganzen oder halben Tönen, fortschreitet, also besonders, sobald sie sich in der diatonischen oder chromatischen Tonleiter bewegt; springend ist dieselbe, wenn die Entfernung zweier benachbarter Töne mehr als einen ganzen Ton beträgt. Einige Theoretiker wollen auch den Schritt in die übermässige Secunde ($^3/_2$-Töne) noch zu der gehenden B. rechnen, und scheinen dies besonders dann mit einem gewissen Rechte zu thun, wenn es sich um die Fortschreitung von der sechsten zur siebenten Stufe der Molltonleiter handelt. Eine enharmonische Fortschreitung oder B., wie Manche eine solche annehmen, existirt Angesichts unseres temperirten Tonsystems nur in der Einbildung, da der betreffende Ton eben nicht fortschreitet, sondern nur seinen Namen (und seinen Standpunkt auf dem Papier) ändert; und man spricht desshalb in einem solchen Falle viel richtiger von einer enharmonischen Verwechslung (s. d.). — Endlich unterscheidet man steigende und fallende B., jenachdem eine Stimme sich aus der tieferen in die höhere Lage wendet, oder umgekehrt herabsteigt. — 4) Von der Betrachtung der verschiedenen Arten der B., in welchen sich eine einzelne Stimme ergehen kann, kommen wir jetzt zu der Darlegung des Verhältnisses der B., in welchem verschiedene gleichzeitig erklingende Stimmen sich befinden. Dieses Verhältniss kann in doppelter Hinsicht betrachtet werden: als Zeitverhältniss und als Intervallenverhältniss. In Bezug auf jenes unterscheidet man gleiche und ungleiche B. Die gleiche B. erfordert ein rhythmisch vollkommen gleichmässiges Miteinanderschreiten aller Stimmen:

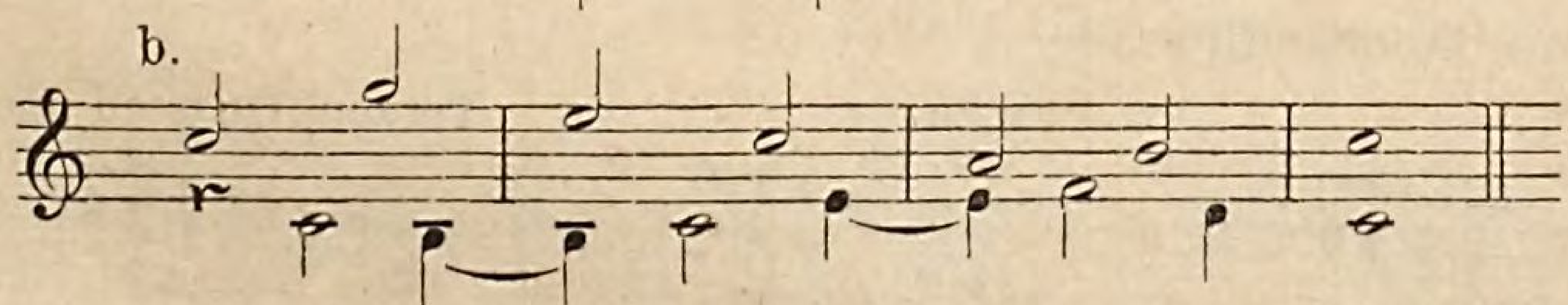


Die ungleiche B. bietet zunächst, wie bei (a), in den verschiedenen Stimmen ungleiche Rhythmen, muss aber auch schon dann als ungleich bezeichnet werden, wenn wie bei (b) die Notenwerthe der verschiedenen Stimmen wohl gleich sind, aber ihre Anfänge nicht zusammenfallen.

a.



b.



In Bezug auf das Intervallenverhältniss unterscheidet man drei verschiedene Bewegungen: gerade, Seiten- und Gegenbewegung. Die gerade oder ähnliche B.', *motus rectus*, bedingt ein gleichzeitiges Steigen oder Fallen sämmtlicher Stimmen; man theilt sie in parallele und nicht parallele B. ein. Die parallele B. ist entweder streng (vollkommen) oder unvollkommen. Die streng parallele B. erfordert nicht nur ein Fortschreiten der Stimmen in gleichnamigen Intervallen, sondern diese müssen auch von derselben Grösse (z. B. nur gross, klein, rein u. s. w.) sein. Da nun aber in den meisten Zusammenstellungen eine Folge gleichgrosser Intervalle einen höchst üblen Eindruck macht: — hier kommt das Verbot der Quinten- und Octavenparallelen, der Aufeinanderfolge grosser Terzen u. s. w. zur Geltung, — so ist das Vorkommen streng paralleler B. ein verhältnissmässig seltenes. Die häufigeren Fälle sind die Ausführung der chromatischen Tonleiter in kleinen und grossen Sexten und kleinen und grossen Terzen (die letzteren sind, früher fast gar nicht gebraucht, erst durch Liszt's Klaviercompositionen allgemeiner geworden), ferner eine Reihe verminderter Septimenaccorde u. s. w. Grösser

wird natürlich die Anzahl der hierhergehörigen Beispiele, wenn man die Frage — ob streng parallel oder nicht — auf die Folge von nur zwei Tönen beschränkt, denn dann giebt es schon in einer diatonischen Terzentonleiter verschiedene Fälle: z. B. in der Durtonleiter in Terzen sind von der zweiten zur dritten und von der sechsten zur siebenten Stufe Parallelen in kleinen, und von der vierten zur fünften Stufe in grossen Terzen. Eine ganze Reihe paralleler Intervallfortschreitungen wird aber zum grösseren Theile immer unvollkommen oder gemischt erscheinen, und hier ist die Zahl der vorkommenden Fälle natürlich Legion. Ganz unbeschränkt erscheint die Anwendung von Terzen- und Sextenparallelen, die übrigen Intervalle, Quarten, Quinten, Septimen, Secunden, schliessen sich an, am seltensten, fast unbrauchbar dürften gemischte Octavenparallelen*) sein. — Die nicht parallele, aber gerade B. kann convergirend oder divergirend sein, jenachdem beide Stimmen sich in ihrer Fortschreitung mehr nähern oder von einander entfernen. Folgende Beispiele geben eine Uebersicht über sämmtliche Fälle der geraden B.:

Parallele B.

a) Vollkommen parallel:



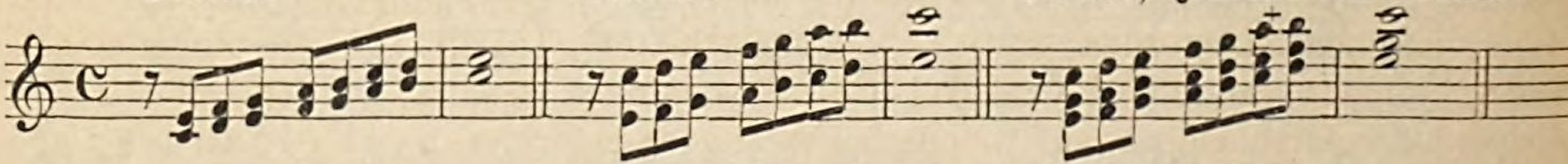
(In dem letzteren Beispiel scheint die Schreibart theilweise gegen die Vollkommenheit der parallelen B. zu sprechen, doch ist diese factisch, unter Zuhilfenahme enharmonischer Verwechslung, vorhanden.) Ein Beispiel vollkommener Quinten-, und, wenn man will, auch Octavenparallelen, bei gemischten Terzen- und Sexten-, und vollkommenen Quartenparallelen bietet Beethoven's *C*dur-Sonate, Op. 53, im ersten Satze:



Die vollkommenen Quintenparallelen sind durch ⩳ angedeutet; bei + ist eine nicht vollkommene Quintenparallele; die übrigen Parallelen sind leicht zu finden.

b) Unvollkommen parallel:

Terzen: Sexten: Terzen, Quarten und Sexten:



Im letzten Beispiele ist die Quartenparallele bis zu dem Zeichen + vollkommen parallel.

Nicht parallele, gerade Bewegung.

a. Convergirend. b. Divergirend.



Die Seitenbewegung, *motus obliquus*, entsteht, wenn eine Stimme sich fortbewegt, während eine zweite auf einem Tone liegen bleibt; je nach der Art der Be-

*) Vollkommene Octavenparallelen finden sich im guten Satze selten oder nie: die Verdoppelung einer Stimme in der Octave ist aber überhaupt nicht als parallele Stimme zu rechnen. (S. Octavenparallelen.)

**) Streng genommen sind diese beiden Beispiele schon mit Seitenbewegung gemischt.

wegung der ersteren nähern sich die Stimmen also oder entfernen sich von einander. Beispiel (a) ist convergirend, (b) divergirend, (c) gemischt (und bietet am Schlusse

a. b. c.



eine Gegenbewegung). Die Gegenbewegung, *motus contrarius*, verlangt, dass beide Stimmen sich nach entgegengesetzten Richtungen bewegen, und kann sonach wiederum convergirend oder divergirend sein.

a. Convergirend. b. Divergirend.



In der Praxis erscheinen auch diese drei Arten der B. meistens gemischt, und der Sprachgebrauch benennt die betreffenden Stellen stets nach der in denselben vorherrschenden B., ohne auf eine etwa darin vorkommende B. anderer Art Rücksicht zu nehmen. Diese Stelle:



wird man, trotz der darin vorkommenden Seiten- und geraden B., doch stets als in der Gegenbewegung befindlich bezeichnen. — Einige Theoretiker, vor Allen Marpurg in der von ihm selbst besorgten französischen Ausgabe seiner »Abhandlung von der Fuge«: (»*Traité de la Fugue et du Contrepoint, à Berlin* 1756«) nennen Parallelbewegung die öftere Wiederholung eines und desselben Intervalls auf derselben Tonhöhe:



während sie das, was oben als Parallelbewegung bezeichnet wurde, ähnliche B. (*mouvement semblable*) nennen. In der That ist aber jene B. nur rhythmisch, und kein Fortschreiten der Stimmen, auf das es hier allein ankommen kann. Was Marpurg speciell anlangt, so findet sich diese Art der B. in den deutschen Ausgaben des genannten Werkes nicht aufgeführt, sondern, wie erwähnt, nur in der von ihm selbst herausgegebenen Uebersetzung. — S. W. Dehn, der Verfasser der bekannten »Harmonielehre«, sagt in dieser: »Die drei angeführten Bewegungen« (dieselben, die soeben beschrieben worden sind), »welche sich auf gleichzeitige Stimmen beziehen, können allenfalls harmonische Bewegungen genannt werden, um sie von solchen zu unterscheiden, auf welche bei zwei oder mehreren nach einander folgenden Stimmen Rücksicht genommen werden kann; die Lehre der letzteren, der melodischen, Bewegungen gehört zur Lehre der Nachahmung und somit in die Lehre des Contrapunktes«. Damit ist auf die letzte Bedeutung des Wortes B. in der Musik hingedeutet, welche sich auf den ununterbrochenen Fluss in der Ausführung musikalischer Gedanken, welche zu einem Tonstücke vereinigt werden sollen, bezieht, und deren Art und Herbeiziehung von dem Geschmacke des Componisten abhängt. So weit dieser Punkt in einem Lexikon erörtert werden kann, findet man das Nöthige unter den Artikeln Aesthetik, Ausführung, Composition, Stimmführung, Styl. O. Eichberg.

Bexfield, William, geboren 1824 in Norwich, ein eben so vortrefflicher Orgelspieler, als tüchtiger und gelehrter Musiker, welcher als Organist in seiner Vaterstadt angestellt war und daselbst auch schon im J. 1853 starb. Er hat in seltener Weise beachtungswerthe Orgelstücke, namentlich Conzertfugen, geschrieben, welche von den englischen Organisten sehr geschätzt werden. Im grossen Style componirte er Cantaten und Oratorien, von welchen letzteren »*Israel restored*« Fantasie und

Gelehrsamkeit bekundet. Ein anderes Werk in Cantatenform, betitelt »*The death of Hector*« für 4 Singstimmen und Soli war aus einer von seiner Vaterstadt ausgeschriebenen Concurrenz preisgekrönt hervorgegangen und hatte seinem Componisten den Doctortitel verschafft.

Beyer ist der Name eines sonst nicht bekannt gewordenen Orgelbauers des 18. Jahrhunderts, von dem man nur noch weiss, dass er im J. 1768 die Orgel in der St. Moritzkirche zu Halle für ein Honorar von 115 Thalern ausgebessert hat.

Beyer hat sich in diesem Jahrhundert in Paris als Erfinder eines musikalischen Instrumentes, das er *Glass-Chord* nannte, bekannt gemacht. Dies Instrument erregte gläserne Glocken durch mit Tuch überzogene Hämmer tönend und hatte die Form eines Flügels. Da es somit nur das Carillon (s. d.) mit einer Tastatur versehen darstellte, welches schon über hundert Jahre im Gebrauch war, so fiel diese Erfindung sehr bald der Vergessenheit anheim. 2.

Beyer, Ferdinand, geboren 1803, ein begabter und geschickter Klavierspieler, der seinem Rufe dadurch geschadet hat, dass er sich für die industrielle Musikmacherei gewinnen liess und in überaus zahlreichen Fantasien, Potpourris und Divertissements dem verdorbenen Geschmacke des seichtesten Dilettantismus diente. Auf Veranlassung der Verlagsfirma Schott liess er sich in Mainz dauernd nieder und war dadurch im Stande, den ausgedehnten Ansprüchen des Geschäfts in Bezug auf Anfertigung von Musikwaare nachzukommen. In wohl gesicherter Existenz starb er am 14. Mai 1863.

Beyer, Johann Samuel, geboren 1669 in Gotha, war 1697 Cantor in Freiberg, 1722 Cantor und Schulcollege in Weissenfels und kam im J. 1728 als Musikdirector wiederum nach Freiberg. Er hat sich den Ruf eines fleissigen Componisten, gründlichen Lehrers und tüchtigen musikalisch-pädagogischen Schriftstellers erworben. Ausser Klavierstücken, meist instructiven Inhalts, besitzt man von ihm u. A.: »*Primae lineae musicae vocalis*, d. i. kurze, leichte, gründliche und richtige Anweisung, wie die Jugend, sowohl in den öffentlichen Schulen, als auch in der Privat-Information, ein musikalisches Vocalstück wohl und richtig singen zu lernen, auf's Kürzeste kann unterrichtet werden; mit unterschiedlichen Canonibus, Fugen, Soliciniis, Biciniis, Arien und einem Appendice, worinnen allerhand lateinische, französische und italienische *termini musici* zu finden u. s. w.« (Freiberg, 1703); »Musikalischer Vorrath neu-variirter Fest-Choral-Gesänge, auf dem Klavier, in *Canto* und *Basso*, zum Gebrauch sowohl beim öffentlichen Gottesdienste, als beliebiger Hausandacht« (Freiberg, 1716 und 1719); »Geistlich-musikalische Seelenfreude, bestehend aus 72 Conzertarien von 2 Vocal- und 5 unterschiedlichen Instrumentalstimmen, auf alle Sonn- und Festtage zu gebrauchen« (Freiberg, 1724). B. selbst starb am 9. Mai 1744 zu Karlsbad in Böhmen, wohin er sich zur Kur begeben hatte.

Beyerle, Hugo, geboren 31. Mai 1825 in Preuss. Minden, ein guter Violinist und als solcher 1842 Schüler von L. Spohr. Er trat als Accessist in die königl. Kapelle zu Berlin und wurde 1860 königl. Kammermusicus.

Beyle, Marie Henri, französischer Schriftsteller, der sich besonders durch seine kunsthistorischen Schriften bekannt gemacht hat. Den grössten Theil derselben veröffentlichte er unter dem Namen Stendhal, wie man sagt aus Achtung für sein Vorbild Winckelmann, dessen Geburtsort Stendal in der Mark war. B. wurde am 23. Januar 1783 zu Grenoble geboren, wo sein Vater Advocat war. Unter dem Consulat und Kaiserreich bekleidete er verschiedene Civil- und Militair-Verwaltungsämter, die ihn auf weite Reisen, besonders nach Italien führten, wo er sich zu Kunststudien angeregt fühlte. Nach Napoleon's Fall 1815 ging er nach Mailand, wo er sich seiner Neigung gemäss beschäftigte und für politische Blätter correspondirte, bis er der österreichischen Regierung verdächtig wurde und 1821 seine Ausweisung erhielt. Bis zur Julirevolution lebte er wieder in Paris, worauf ihn die neue französische Regierung zum General-Consul in Triest, und, da ihn dort das österreichische Cabinet nicht annehmen wollte, in Civitavecchia ernannte. In letzterer Stadt ist B. am 23. März 1842 gestorben. Was den musikalischen Theil seiner Kunstschriften anbetrifft, so waren sie lange Zeit mit Unrecht als gediegen berühmt; denn bekundeten sie schon von vornherein unzureichendes musikalisches Wissen und feuilletonistischen Phra-

senschwall, so sanken sie gänzlich, als sie gar als Plagiate entlarvt wurden. Als die ersten Früchte seiner Kunststudien gelten: »*Lettres sur Joseph Haydn, suivies d'une vie de Mozart et de considérations sur Métastase et l'état présent de la musique en France et en Italie*« (Paris, 1814). Dies Werk erschien unter dem Schriftstellernamen Bombet und machte Aufsehen, noch mehr jedoch, als es sich als blosse Uebersetzung von Carpani's »*Le Haydine*« entpuppte. Die Angriffe des eigentlichen Verfassers, der französischen und deutschen Presse gingen an B. spurlos vorüber, wie er dadurch bekundete, dass er 1817 eine zweite Auflage des Buches unter dem Titel »*Vies de Haydn, Mozart et Métastase*« und unter dem Namen Stendhal erscheinen liess. Kaum anders verfuhr er mit seinem Werke »*Vie de Rossini*« (2 Bde., Paris, 1823), welches noch heutigen Tages als vortrefflich ausgegeben wird und den ersten Rang unter seinen Arbeiten einnehmen soll. Und dennoch ist es weiter Nichts, als eine unerlaubte Plünderung von Carpani's »*Le Rossiniane etc.*« vermischt mit aus Zeitschriften gezogenen Anecdoten. Wie hoch der Kunstwerth von B.'s übrigen Werken, vom musikalischen Gebiete aus beurtheilt, stehen kann, ist hier nicht weiter zu erörtern.

Beysselius, Jodocus, österreichischer Rath, aus Aachen gebürtig, war als Rechtsgelehrter, Philosoph, Redner und Dichter in der Zeit von 1454 bis 1495 rühmlichst bekannt; es befindet sich unter seinen vielen hinterlassenen Schriften auch ein in Dialogform gefasstes Buch, betitelt »*De optimo genere Musicorum*«. Siehe *Swertii Athenas Belgicas.* †

Beza, Theodor, eigentlich de Bèze, nächst Calvin der an Geist und Einfluss ausgezeichnetste unter den Wortführern der reformirten Kirche, und ein um den Kirchengesang der Reformirten verdienter Professor. Er war am 24. Juni 1519 zu Vezelay in Burgund geboren, und hatte wie sein Amtsvorgänger zu Genf, Marot, des Glaubens wegen die Heimath verlassen. Als Kirchenpatriarch verehrt, starb er am 13. Octbr. 1605 zu Genf. Seine musikgeschichtlichen Verdienste bestehen darin, dass er den grössten Theil des Psalters der Calvinisten metrisch bearbeitete und unter dem Titel »*Les Pseaumes mis en Rhythmes françoises etc.*«, 1562, herausgab, ein Werk, das nicht allein in jenen Tagen sich selbst auch nach Frankreich hin verbreitete, sondern in seinen Grundzügen bis heute noch in den »*Les Pseaumes de David*« bei den kirchlichen Andachten der französisch-reformirten Gemeinde praktische Anwendung findet. -t.

Bezděk, Friedrich Wenzel, Violinvirtuose, geboren den 24. Septbr. 1804 zu Prag, Schüler von Pixis am Prager Conservatorium, gründete im J. 1837 in Trient eine philharmonische Gesellschaft und dirigirte dort die Italienische Oper. Einige Zeit supplirte er die Violin-Professorstelle am Prager Conservatorium und war zugleich Orchesterdirector beim Theaterorchester. Seit dem J. 1846 ist er Mitglied der Hofopernkapelle in Wien. Er hat einige Quartette für Streichinstrumente, einige Lieder und Pianocompositionen geschrieben. M-s.

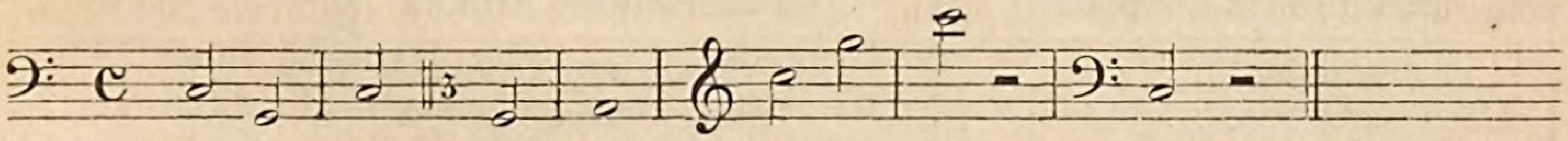
Bezegui, Michele Angelo, vortrefflicher Violinspieler und Componist, geboren 1670 zu Bologna, kam um 1684 nach Paris und erregte dort Aufsehen. Als Musikdirector angestellt, starb er 1744 zu Paris.

Beziehen, ein Instrument mit Saiten überspannen, s. Bezug.

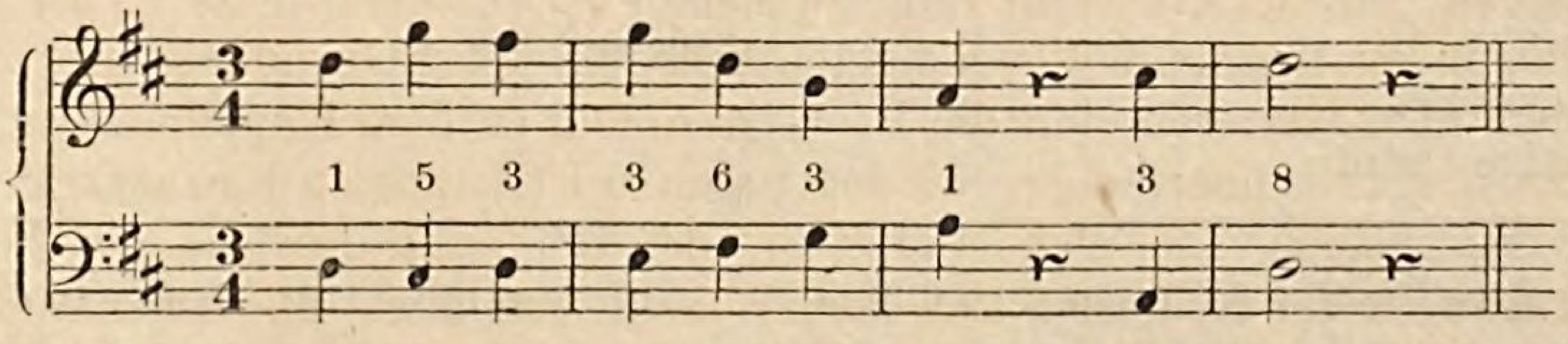
Bezifferung, vorzüglich eine aus Ziffern mit davor, daran oder dahinter befindlichen Zeichen bestehende Tonbezeichnung, auch Signatur genannt, die über den sogenannten Grund- oder Fundamentalbass (s. d.) gesetzt wurde, ist eine in der modernen abendländischen Musik im Laufe des 18. Jahrhunderts sich zur höchsten Blüthe entfaltet habende Kunst, welche **für die harmonische Begleitung** von der höchsten Wichtigkeit war. Es ist fast wunderbar, dass mit der Anschauung und Benennung der verschiedenen diatonischen Intervalle in der Octave als: Prime, Secunde u. s. w. sich nicht auch schon, bei der Erfindung der Harmonie wenigstens, eine B. entwickelte. Als jedoch die Verkettung steriler Töne ihre höchste Blüthe erreicht hatte und man anfing einem gefühlten Tongange eine sterile accordische Beifügung zu geben, so entdeckte man sehr bald, dass diese Beifügung in breiterer Ausdehnung, als die einzelnen melodischen Töne sich geltend machten, in gleicher Weise geschehen konnte, und, da man die Art dieser Beifügung dem Geschicke des Ausführenden über-

lassen zu können glaubte, dass man dem Wunsche des Tonsetzers andeutungsweise einen Ausdruck durch die B. geben konnte, die diesem zeitgemässen Bedürfnisse vollkommen entsprach. Diese Bezeichnungsweise für accordische Tonfolgen, in der frühesten Zeit gewiss sehr einfacher Natur, entfaltete sich jedoch mit der Zeit immer mehr und mehr, und wurde endlich zu einer Kunst, welche die vollkommenste Kenntniss der Harmonielehre voraussetzte. Dieselbe gewährte also damals einen doppelten Nutzen: sie war der Prüfstein für das Wissen eines Musikers in jenen Tagen, und die kürzeste Anweisung, welche einem ein Tasteninstrument spielenden Tonkünstler für seine Thätigkeit oder seine Betheiligung an einer von Mehreren ausgeführten musikalischen Leistung gegeben werden konnte. In erster Beziehung nennt sie G. M. Telemann sehr treffend: das Auge der praktischen Musik, und der berühmte Sorge vergleicht in seinem »Vorgemach u. s. w.« Th. 3, Kap. 20, § 2 solche Musiker, die keine Einsicht in diese Kunst besässen, mit einer Nonne, die wohl den lateinischen Text herliest oder singt, doch Nichts davon versteht. Was die zweite Art der Nutzanwendung der B. anbetrifft, so muss man die damalige Ausführungsart mehrstimmiger Musik sich nur klar vor Augen führen, um die Wichtigkeit dieser Kunst zu ermessen. Siehe Begleitung und Generalbass. Die Orgel oder der Flügel dienten zur steten vollstimmigen Begleitung eines musikalischen Stückes und besonders zur Intonation der Sänger, sowohl in Recitativen als in Chören, worüber C. Ph. E. Bach's Auslassung in seinem »Versuche über die wahre Art das Klavier zu spielen u. s. w.« in der Einleitung sich sehr eingehend dahin ausspricht: »Dass man ohne Begleitung eines Klavierinstrumentes kein Stück gut aufführen könne, und dass man auch bei den stärksten Musiken, in Opern, sogar unter freiem Himmel, wo man gewiss glauben sollte, nicht das Geringste vom Flügel zu hören, ihn vermisse, wenn er wegbleibt; dass die Orgel bei Kirchensachen, wegen der Fugen, starken Chöre, und überhaupt der Bindungen wegen, unentbehrlich sei; dass sie die Pracht befördere und Ordnung erhalte; dass, sobald in der Kirche Recitative u. s. w. vorkommen, ein Flügel dabei sein müsse; dass man leider mehr als zu oft höre, wie kahl in diesem Falle die Ausführung ohne Begleitung des Flügels ausfalle; dass dies letztere Instrument ausserdem beim Theater und in der Kammer unentbehrlich sei u. s. w.« Wer sich noch näher über die Entwickelung dieser Kunst unterrichten will, mag die Werke: David Kellner, »Treulicher Unterricht im Generalbass«, 1732; C. Ph. Em. Bach's »Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen«, Th. II, 1753; W. Marpurg's »Handbuch bei dem Generalbass und der Composition«, Th. II, 1757; G. Mich. Telemann's »Unterricht im Generalbassspielen auf der Orgel«, 1773; Dan. Gottl. Türk's »Anweisung zum Generalbassspielen«, 1791, so wie andere in Becker's »Syst. chron. Darstellung der musikalischen Literatur«, Leipzig, 1836—1839, S. 408 aufgeführte Schriften studiren, denen sich aus S. W. Dehn's »Theoretisch-praktischen Harmonielehre«, 1840, das zweite Kapitel, S. 135 und weiter, als letztes anschliessen mag. Alle diese Schriften werden jedem klar darlegen, wie sich die Ansprüche an die Kunst der B. immer mehr steigerten. Diese B. war somit im Laufe von etwa zweihundert Jahren in der musikalischen Aufzeichnungskunst ein Zweig geworden, der es vielen Componisten, wie z. B. Donizetti u. s. w., ermöglichte, Tonschöpfungen der damals bedeutendsten Art, wie Opern, in viel grösserer Zahl zu schaffen, als wenn diese Kunst nicht bestanden hätte, indem sie, die nothwendigsten Melodien nebst Grundbass in ihre Partitur verzeichnend, über letzteren nur die B. setzten und es dem Kapellmeister, der die Oper aufführen wollte, überliessen, die sogenannten Füllstimmen hinzuzusetzen. Nach dieser Zeit trat jedoch ein Wendepunkt in der Compositionsweise als herrschend ein, indem man in der Folgezeit sich immer mehr bemühte, die sogenannten Füllstimmen in einer Art zu geben, welche, als aus einer organischen Nothwendigkeit entsprossen, durch B. nicht in einer leichteren Weise so klar auszudrücken möglich war, als durch Aufzeichnung in Noten. Natürlich verliert mit dem Sichsteigern dieser letztangedeuteten Bestrebungen der Tonsetzer die B. immer mehr ihre Bedeutung und Anwendung in der musikalischen Composition. Ueber diese Art der B. sei hier nur noch bemerkt, dass dieselbe auch unter der Benennung: »Die italienische Tabulatur« bekannt ist, und sich dem Auge vor den anderen Arten der B. dadurch

leicht kenntlich macht, dass nur die Ziffern von 1 bis 9 einzeln oder übereinandergestellt in derselben eine Anwendung finden. Ausser dieser B. hat sich noch eine Anwendung der Ziffern vorzüglich **für melodiöse Fortschreitungen von Tönen** ausgebildet, welche zuerst in dem Buche: »*Pseaumes de David mis en Rhythmes françoises par Clement Marot et Theodor de Bèze par Pierre Davantes M. D. LX.*« gebraucht worden zu sein scheint. J. J. Rousseau, dem diese Tonschrift aller Wahrscheinlichkeit nach bekannt war, gab dieser Tonnotirungskunst eine Erweiterung, und las am 22. August 1742 in der französischen Akademie der Wissenschaften über diese seine sogenannten neuen Zeichen für die Musik. In dieser Form hat diese B. eine sehr weite Verbreitung — selbst in Deutschland — gefunden, weil dem weniger Gebildeten die arithmetischen Grössenbegriffe leichter zu übertragen und aus dem Leben her geläufig waren und somit geeigneter erschienen, die Tonentfernungen zu versinnbildlichen als jede andere; die Notenschrift, welche dem Auge das Auf- und Absteigen der Töne geometrisch vorzeichnet, vermochte erst bei einer Steigerung der allgemeinen Bildung diese B. überall zu verdrängen. Diese B. macht sich auf den ersten Blick dadurch kenntlich, dass in derselben nur die Ziffern von 1 bis 7 vorkommen, die in ihrer horizontalen Nebeneinanderreihung entweder mit kleinen Nebenzeichen allein oder über Sylben stehen. Auch nennt man in der Musik wohl noch das Vorzeichnen von Ziffern über oder unter Noten, wodurch angegeben wird, welchen Fingersatz man bei einem Tonstücke als den zur besten Ausführung geeignetsten erachtet, eine B. des Tonstückes. Diese B., welche sich dem Auge leicht dadurch kenntlich macht, dass in derselben nur die Ziffern von 1 bis 5 eine Verwerthung finden, wird eingehender in den Artikeln: Applicatur und Fingersatz besprochen, wesshalb eine Erklärung derselben hier füglich wegbleiben kann. Jeder andere Gebrauch der Ziffern in der Tonnotirungskunst, welche man möglicher Weise auch eine B. nennen könnte, wie z. B. die Anwendung der Ziffern in der deutschen Tabulatur (s. Tabulatur), in der bei uns gebräuchlichen Tonschrift für die arabische Musik u. s. w., wird an entsprechender Stelle genauer erörtert werden. — Gehen wir zuerst daran, die **Grundregeln für die B. harmonischer Fortschreitungen** in Kürze zusammenzustellen. Gleichberechtigte Factoren dieser B. sind: der sogenannte Generalbass, die Vorzeichnung desselben und die Ziffern mit ihren Nebenzeichen. Von dem Generalbass ist nur zu merken, dass derselbe die jedesmalige tiefste Stimme eines Tonstückes, gleich, ob dieselbe eine in der tieferen Bassregion oder in der höchsten Höhe sich bewegende Tonfolge ist, aufzuzeichnen verpflichtet ist. Es können somit in der Generalbassstimme alle Schlüssel (der Bass-, Tenor-, Alt-, Sopran- und Violinschlüssel) eine Anwendung finden.

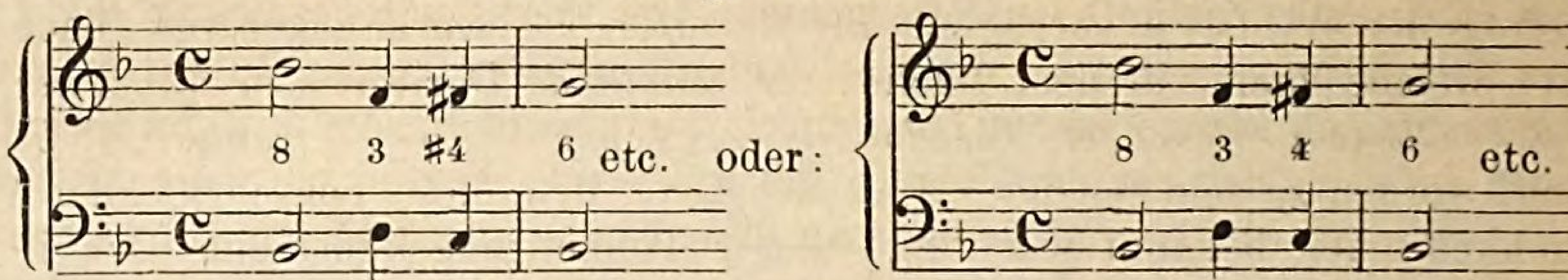


Die Vorzeichnung (s. d.) bei der Generalbassstimme zeigt die Diatonik des Tonstückes an, und bestimmt dadurch stets die Intervallengrösse zwischen dem Grundbasstone und dem durch eine blosse Ziffer angedeuteten Tone, indem man diese Klänge sich einander in nächste Nähe gebracht vorstellt. Die Ziffern bestimmen, wie



schon gesagt, die diatonische Stufenentfernung des vorgeschriebenen Tones vom Generalbasstone, und die Nebenzeichen hauptsächlich die zufälligen Veränderungen dieser diatonischen Intervalle oder die Beziehungen der Ziffern zu nicht unter denselben stehenden Generalbassnoten. Die zufälligen Intervallveränderungen der durch Ziffern bezeichneten Töne zeigt man gewöhnlich durch ein dieser Veränderung entsprechendes vor die Ziffer gesetztes Kreuz, ♯, Doppelkreuz, ×, Quadrat, ♮, Be, ♭, oder Doppelbe, ♭♭, an, wie dies in der Notenschrift geschieht, oder durch ein anderes

Zeichen, welches andeutet, dass eigentlich ein solches hier stehen müsste. In früheren Zeiten hat man diese Veränderungszeichen auch oft hinter oder über die Ziffer



gestellt, wesshalb man sich zu merken verpflichtet ist, dass die Stellung dieser Nebenzeichen zur Ziffer keinen Einfluss auf die Bedeutung derselben ausübt, sondern nur Kunde davon giebt, dass eine so geschriebene B. einer früheren Periode dieser Kunst angehört. Nebenzeichen, die in kürzerer Ausdrucksform die oben erwähnten Veränderungen markiren, gewahrt man noch in der B. von verschiedener Art. Das am häufigsten vorkommende Zeichen dieser Art ist der einfache gerade Strich, welcher, anstatt eines Kreuzes gebraucht, durch einen Theil der Ziffer gemacht wird, z. B. 2̸ 4̸ 6̸; oder der, statt eines Bees gebraucht, durch die Ziffer selbst geht: 5̸ 7̸ 9̸. Doppelte Erhöhungen oder doppelte Erniedrigungen fordern die doppelten Striche: 2̸̸ 4̸̸ 6̸̸; 5̸̸ 7̸̸ 9̸̸. Andere Kürzungen dieser Tonschrift, z. B. die Stellung des einfachen Versetzungszeichens ohne die Ziffer 3 für die Terz, sind dadurch entstanden, dass die sehr häufige Anwendung dieses Intervalles nicht allein keine Missdeutung derselben zulässt, sondern dieselbe eher wünschenswerth macht. Nachfolgende Tabelle, welche alle Intervalle und deren Ziffernbezeichnung vorführt, mag die B. übersichtlich geben; die Intervallbenennung findet man in dem Artikel Intervall näher beleuchtet.

Intervalltabelle.

Intervallname.	Bezifferung.	Abkürzung derselben.	Intervallname.	Bezifferung.	Abkürzung derselben.
Verminderte Secunde	♭♭2		Verminderte Sexte .	♭♭6	
kleine Secunde . . .	♭2		kleine Sexte	♭6	
grosse Secunde . . .	2		grosse Sexte	6	
erhöhte Secunde . . .	♯2	2̸	erhöhte Sexte	♯6	6̸
übermässige Secunde	×2	2̸̸	übermässige Sexte . .	×6	6̸̸
verminderte Terz . .	♭♭3	♭♭	verminderte Septime	♭♭7	7̸̸
kleine Terz	♭3	♭	kleine Septime	♭7	7̸
grosse Terz	3 od. ♯3	♯	grosse Septime . . .	7	
übermässige Terz . .	♯3 oder ×3	×	übermässige Septime	♯7	
verminderte Quarte .	♭4		verminderte Octave .	♭8	
reine Quarte	4		reine Octave	8	
erhöhte Quarte . . .	♯4	4̸	erhöhte Octave . . .	♯8	
übermässige Quarte .	×4	4̸̸	übermässige Octave .	×8	
verminderte Quinte .	♭♭5	5̸̸	verminderte None . .	♭♭9	9̸̸
erniedrigte Quinte . .	♭5	5̸ oder 5͡	kleine None	♭9	9̸
reine Quinte	5		grosse None	9	
erhöhte Quinte	♯5	5̸			
übermässige Quinte .	×5	5̸̸			

Zu dieser Aufstellung ist noch zu bemerken, dass das Quadrat an Stelle des Kreuzes tritt, wenn dasselbe in der Notenschrift stehen müsste, und dass die Geltung dieser zufälligen Veränderungszeichen nur einen Tact hindurch Geltung hat. — In Italien und Frankreich finden einige kleine Abweichungen in der Gestaltung der Nebenzeichen statt. An Stelle des Striches durch die Ziffer macht man einen durch dieselbe gehenden Schnörkel: 5, 7, 9. Den Leitton bezeichnet man durch ein stehendes Kreuz, +, welches entweder vor die Ziffer gestellt wird, oder allein steht. — Für gewöhnlich wird die B. für eine vierstimmige Harmoniefolge angewandt. Da nun die meisten

Zusammenklänge in solcher Folge nur Dreiklänge sind, so zeichnet man durch die Ziffern auch nur diese auf und überlässt es dem Ausführenden, welches Intervall zu verdoppeln derselbe für nothwendig erachtet. Die Vierklänge bezeichnet die B. ganz, und von Mehrklängen notirt sie nur die vier gewünschten Töne. In der Schreibweise sind die zusammen anzugebenden Töne durch übereinandergestellte Ziffern dargestellt, und zwar ist es in neuerer Zeit Regel, die grösseren Werthe über die kleineren zu notiren, während in früheren Zeiten man dieselben in umgekehrter Art aufzeichnete; einzelne Tonfolgen, die zwischen den Accorden sich bewegen, sind durch entsprechende Zifferfolgen zu geben. In der B. der Drei- und Mehrklänge hat sich durch die Praxis für verschiedene Zusammenklänge, weil sehr leicht eine zu grosse, oder doch wenigstens nicht schnell zu übersehende Menge von Ziffern entstehen würde, wenn man alle zum Accorde gehörigen Intervalle notiren wollte, eine Verminderung der Ziffern als anwendbar empfohlen; man verzeichnet nur diejenigen Intervalle eines Accordes, welche denselben wesentlich von anderen unterscheiden. Die gebräuchlichsten Kür-

Accordtabelle.

Zu einfachen Ziffern.

Zur	kommt die	und
1	3	8
2	4	6
3	5	8
♯ oder × oder +	5	8
♭ oder ♭♭	5	8
♮ oder ♮♯ oder ♮♭	5	8
4	5	8
oder 4	2	6
$\overset{\frown}{5}$ $\not{5}$	3	
5	3	6
oder 5	3	8
6	3	8 oder: 6 oder: 3 oder nichts weiter
oder 6	3	4 oder: 3 oder nichts weiter
7	3	5 oder: 3 oder: 8 oder nichts weiter
8	3	5
9	3	5

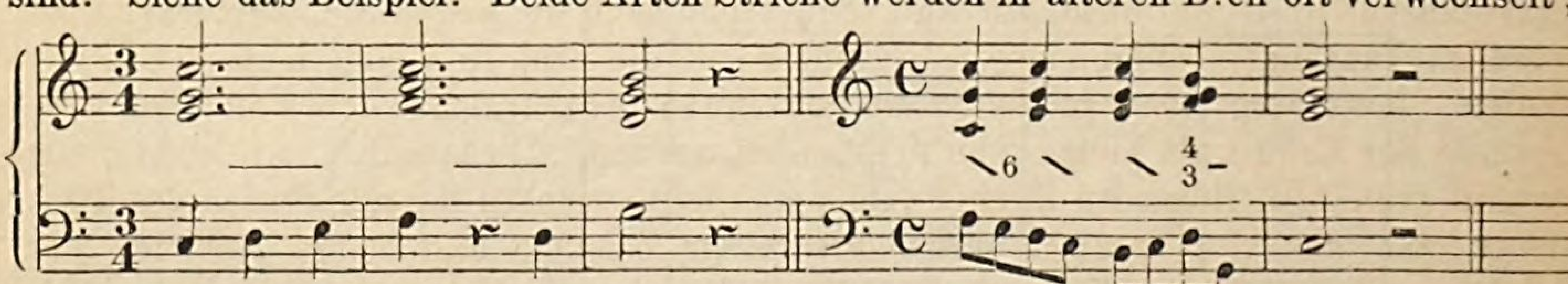
Zu zusammengesetzten Ziffern.

Zu	kommt die
$\genfrac{}{}{0pt}{}{3}{1}$	5
$\genfrac{}{}{0pt}{}{3}{2}$	5
$\genfrac{}{}{0pt}{}{4}{2}$	6
$\genfrac{}{}{0pt}{}{4}{3}$	6
$\genfrac{}{}{0pt}{}{5}{2}$	2 oder: 5 oder nichts weiter
$\genfrac{}{}{0pt}{}{5}{3}$	8
$\genfrac{}{}{0pt}{}{5}{4}$	8
$\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{2}$	4
$\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{3}$	8
$\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{4}$	8
$\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{5}$	3
$\genfrac{}{}{0pt}{}{7}{2}$	4 auch wohl noch 5
$\genfrac{}{}{0pt}{}{7}{3}$	5 oder: 8 oder weiter nichts
$\genfrac{}{}{0pt}{}{7}{4}$	5 oder: 8
$\genfrac{}{}{0pt}{}{7}{5}$	3
$\genfrac{}{}{0pt}{}{7}{6}$	3
$\genfrac{}{}{0pt}{}{8}{3}$	5
$\genfrac{}{}{0pt}{}{8}{5}$	3
$\genfrac{}{}{0pt}{}{8}{6}$	3
$\genfrac{}{}{0pt}{}{8}{7}$	3
$\genfrac{}{}{0pt}{}{9}{3}$	5
$\genfrac{}{}{0pt}{}{9}{4}$	5
$\genfrac{}{}{0pt}{}{9}{5}$	3
$\genfrac{}{}{0pt}{}{9}{6}$	3
$\genfrac{}{}{0pt}{}{9}{7}$	3 auch wohl noch 5

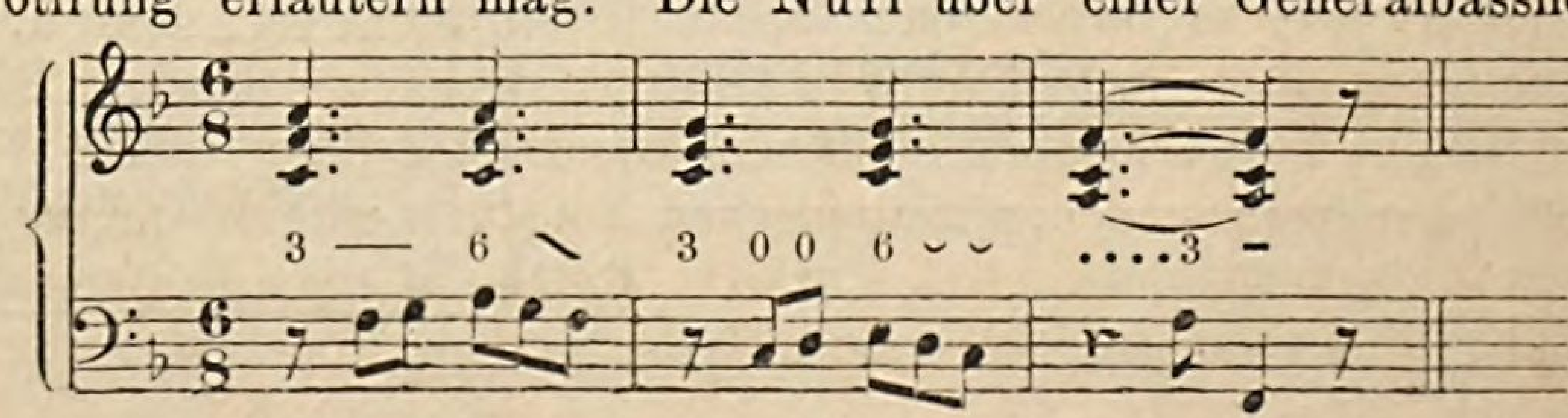
zungen dieser Art sind: den Dreiklang nimmt man zu jeder unbezifferten Note; den Sextenaccord, $\substack{6\\3}$, beziffert man durch 6; den Septimenaccord, $\substack{7\\5\\3}$, durch 7; den Quintsextenaccord, $\substack{6\\5\\3}$, durch $\substack{6\\5}$; den Terzquartsextenaccord, $\substack{6\\4\\3}$, durch $\substack{4\\3}$; den Secundenaccord, $\substack{6\\4\\2}$, durch $\substack{4\\2}$ oder 2; und den Nonenaccord, $\substack{9\\7\\5\\3}$, durch 9 oder $\substack{9\\7}$. Diese Abkürzung kann natürlich jedoch nur dann stattfinden, wenn die Vorzeichniss der Generalbassstimme sämmtliche in den so bezeichneten Zusammenklängen nicht aufgezeichneten Intervalle in ihrer Diatonik hat; die in dieser nicht enthaltenen müssen selbstredend mit Ziffern, die das nothwendige Versetzungszeichen vor sich haben, notirt werden, z. B.



Da auch in dieser B. für Mehrklänge statt der 3 für die Terz nur das nothwendige Versetzungszeichen allein gestellt wird, so mag hier noch bemerkt werden, dass in älteren B.en nicht selten statt des ♮ ein ♭ gesetzt wird, wenn nämlich das ♮ ein ♯ aufheben soll; auch findet man, jedoch viel seltener, dass ein ♯ statt eines ♮ gestellt wird, wenn man die durch ein ♭ bezeichnete Erniedrigung durch das ♮ aufzuheben beabsichtigt. Danach würde die kürzeste B. Zusammenklänge bedingen, wie sie in umstehender Tabelle übersichtlich aufgestellt sind. Andere vorzüglich auf die Zusammenklänge im Ganzen bezügliche Nebenzeichen in der B. sind: der horizontale Strich oder die horizontale Punktreihe (.....), der schräge Strich, der Bogen und die Null. Ein horizontaler Strich, über mehrere Generalbassnoten gezeichnet, bedeutet, dass die Harmonietöne zu allen diesen Bassnoten unverändert bleiben. Diese Harmonietöne werden gewöhnlich durch vor dem Striche befindliche Ziffern bestimmt. Falls aber ein horizontaler Strich oder eine nebeneinandergereihte Anzahl Punkte vor einer oder mehreren Ziffern sich befindet, zeigt derselbe u. s. w. an, dass entweder keine selbstständigen Harmonietöne zu diesen Bassnoten erklingen sollen, oder dass der Zusammenklang, welchen die am Ende des Striches u. s. w. befindlichen Ziffern bedingen, zu diesen tönen müssen. Der schräge Strich deutet an, dass die Ziffern vor demselben sich auf die zweite u. s. w. Note beziehen und somit, wenn es sich nur um zwei Noten handelt, die Generalbassnoten Wechselnoten (s. d.) sind. Siehe das Beispiel. Beide Arten Striche werden in älteren B.en oft verwechselt;



auch wurde öfters statt des schrägen Striches in derselben Bedeutung über die duldenden Generalbassnoten eine Null, 0, oder ein oben offener Bogen, ◡, oder nebeneinander stehende Punkte, ..., welche Punktreihe über der harmoniebestimmenden Generalbassnote endigte, über Noten oder Pausen der Bassstimme gesetzt, wie beistehende Notirung erläutern mag. Die Null über einer Generalbassnote bedeutet



auch noch dasselbe, was *t. s.* (*tasto solo*) oder *unisono* anzeigt, nämlich: dass diese Generalbasstöne allein oder mit der Octave ohne jede Harmonie erklingen sollen. Hier würde noch zu bemerken sein, dass über Pausen stehende Ziffern anzeigen: Die durch dieselben angedeuteten Harmonietöne sollen in diesem Verhältniss zur ersten nach der Pause stehenden Note gedacht werden, doch in der Zeit da, wo die Ziffer befindlich ist, ertönen; das letzte Beispiel führt auch diese Regel praktisch vor. Der Bogen zwischen oder über zwei Noten mit der Oeffnung nach unten zeigt an, dass man nur einen dreistimmigen Satz wünscht, und somit die rechte Hand nur zwei Töne zu greifen hat. Wenn man die Zusammenklänge nur zu 2, 3 oder 4 u. s. w. Klängen



zu dem Generalbass haben wollte, drückte man dies durch die Kürzungen *a* 2, 3, 4 u. s. w. aus, was *a due, a tre*, oder *a quattro voci etc.* gelesen werden sollte. Betrachten wir nun noch die rhythmische Vertheilung mehrerer durch B. angegebener



Accordfolgen zu einer Bassnote, so ist es Regel, dass man sich bei der Aufzeichnung der Ziffern befleissigt, dieselben so im Raume zu stellen, wie ihre Zeitdauer beim Erklingen sich geben soll, welche geometrische Anordnung, falls sie nicht correct sein sollte, durch die allgemeinen Regeln der rhythmischen Betonung (siehe Rhythmus) sich von selbst ergeben. Als einzig neues Zeichen erscheint in dieser Beziehung in der B. nur der Punkt, und zwar in derselben Bedeutung, wie in



der Notenschrift. — Berühren wir nun schliesslich noch die **Regeln der Bezifferung für melodiöse Tongänge** insbesondere. Hierunter soll die noch in vielen deutschen Dorfschulen, besonders aber in den Landgemeinden Frankreichs gebräuchliche Verwendung der Ziffern als Tonzeichen verstanden werden. Diese wurde, wie oben schon erwähnt, von J. J. Rousseau in ein System gebracht, welches für alle Stufen des Tonreiches eine aus viel weniger und einfacheren Zeichen bestehende Notirung der Welt überweisen sollte, die nach Rousseau's Angabe die Notenschrift in ihrer Darstellung der Intervalle durch eine weniger zusammengesetzte Form überbiete u. s. w., wodurch Jedem, dem Sänger wie Instrumentisten, es schneller möglich wäre, sich den Mechanismus einer Tonaufzeichnung anzueignen. Er führt unter seinen vielen Gründen für die Vorzüglichkeit dieser Tonschrift auch noch an, dass der Grundgedanke: Ziffern zu diesem Zwecke zu verwenden, ältesten Ursprunges sei, denn die alphabetische Tonbezeichnung der Griechen wäre in gewisser Beziehung nur eine B. gewesen, indem in jenen Tagen die Buchstaben auch zum Ausdruck arithmetischer Werthe verwendet wurden. Die verschiedenen diatonischen Tonstufen in der Octave wurden in dieser B. durch die Ziffern von 1 bis 7 markirt, welche in einer Horizontallinie verzeichnet wurden, und zwar so, dass die Ziffern, welche Tönen der am häufigsten

angewandten Octave (Hauptoctave) angehörten, von der Linie durchschnitten wurde. Die nächsthöhere Octave vermerkten Ziffern über, und die nächsttiefere Ziffern unter dieser Linie. Waren die Melodien noch umfangreicher, so setzte man zu gleichartiger Benutzung oben oder unten noch eine neue Linie u. s. w. hinzu. Vor den Ziffern, um den unter 1 zu verstehenden Ton zuvörderst festzustellen, verzeichnete man oberhalb der Linie die romanisch-syllabische Benennung für 1 nebst einem dahinter gestellten *a, b, c, d, e* oder *x*, wodurch man die Hauptoctave kennzeichnete!

entspricht dem eingestrichenen *g*.

Sol *c* 1 3 5 7 1 2 3 5 7 6 7 1 1 1 2 3 4 5 7 1 2 3 4 5 7 1 1 2 3 4 5 7 1 1

Die Paralleltonarten wurden nur in einer Art vermerkt, und zwar unter der der Durtonart entsprechenden Bezeichnung.

G-dur. Sol *b* 1 2 3 2 1 — 1 entspricht dem kleinen *g*.

E-moll. Sol *a* 6 7 1 7 6 — 1 entspricht dem grossen *g*.

Jede Erhöhung eines Intervalls kennzeichnete man vermittelst Durchstreichung der Ziffer nach rechts oben, z. B. 3 5 7; und jede Erniedrigung durch die Anwendung des Striches in umgekehrter Richtung: 3 7 6. Ein Zeichen für das in der Notenschrift gebräuchliche Erniedrigungszeichen, ♮, ist für diese Notirung überflüssig, da jede nicht durchstrichene Ziffer als Bezeichnung für eine nur diatonische Tonstufe gerechnet wurde. Die rhythmische Bezeichnungsweise bei dieser B. hat viel Aehnlichkeit mit der in der Notenschrift. Die ganzen Tacte werden durch vertical die Horizontallinie kreuzende Striche und die Haupttheile (Viertel) in einem Tacte durch Kommata eingeschlossen; Bindungen zwischen zwei gleichen Tönen (Ziffern) führt man durch Bogen aus, wie bei Noten; und der Gebrauch des Punktes hinter einer Ziffer ist ebenfalls analog dem eines Punktes hinter einer Note in seiner Bedeutung. Ungleiche Unterabtheilungen eines Tacthaupttheiles (Viertels) versieht man ebenfalls wie in der Notenschrift mit einer, zwei oder mehr Querlinien, je nach ihrem Zeitwerthe zu dem Haupttheile. Eine Einzelziffer, vor der Octavbezeichnung in der Linie vor dem Anfang eines Stückes notirt, entspricht dem Zähler unserer Tactbezeichnung; der Nenner ist für diese Tonaufzeichnung überflüssig.

Fa 2 ‖ ∂, 1· 7 6·5 | 6 7, 1 2 1, 7 1 6 | 7 3·1 1 7 6 2 | 3 2 3 2, 1· 7 6·7 | 1

Als Pausenzeichen wird die 0 in dieser Bezifferung gebraucht. Man kann nun auch, und dies ist die gebräuchlichste Art, die Horizontallinie ganz weglassen; dann markirt man nur den Schritt von einer zur anderen Octave durch einen Punkt über oder unter der Ziffer, jenachdem die Melodie steigt oder fällt; bei jeder neuen Reihe aber setzt man in die Notirung das Octavzeichen. Auch mehrstimmige Tonsätze werden oft in dieser Art notirt:

Sopran	ut 3	*d*, 3	4	4, 3, 2	3	·4, 5, 3	·, 2	
Alt	3	*d*, 3	2	2, 1, 7·	i̇	·2, 3, 1	·, 7·	
Bass	3	*b*, 3	6, 7, i̇	2, 3, 4	5, 6, 7	1, 2, 3	·, 2, 1	5, 5

Dass sich diese B. bis zur höchsten Complicirung ausbreiten lässt, wird nach dem Vorangegangenen wohl einleuchtend sein, auch dass, falls selbst einmal die Sauveur'sche Octaveintheilung (s. Decameride) sich einbürgern sollte, keine andere Tonschrift erfunden zu werden brauchte; aber dennoch hat im Leben bisher die Notenschrift eine immer weitere Verbreitung gefunden, sodass die Zeit nicht mehr fern zu sein scheint, wo diese B. nur noch der Geschichte angehören wird. C. Billert.

Bezug eines Saiteninstrumentes wird dessen Besaitung genannt, insofern sie in ihrer systematischen Zusammenstellung als ein Ganzes betrachtet werden kann. — Die Saiten eines B.'s müssen nicht allein unter sich, sondern auch in Hinsicht auf ihre Intonation und auf die Construction des Instrumentes, welchem sie angehören, in

einem für ihre Klangschönheit wohlberechneten Verhältnisse stehen. Durch Anwendung der Gesetze der Akustik (s. d.), die für die Besaitung der Instrumente (s. Besaitung) maassgebend sind, und durch praktische Erfahrungen, sowohl von Seiten der Instrumente- und Saitenverfertiger als der Spieler, hat sich für jede Gattung besaiteter Tonwerkzeuge die richtige und beste Art von B. herausgestellt, welche im Allgemeinen für dieselben als Norm angenommen wird. — Diejenigen Arten der verschiedenen Instrumentegattungen, welche zur Erzeugung tiefer Töne dienen, haben durchschnittlich Saiten von grösserer Länge als jene, welche hohe Töne angeben sollen; sie unterscheiden sich daher bei geringer Zahl von Saiten durch relativ langen oder kurzen B.; ersteren besitzt z. B. der Contrabass und das Violoncell, letzteren die Viola und Violine. Instrumente mit zahlreichen Saiten vereinigen beide Längenverhältnisse, z. B. die Harfe und das Klavier. — Nach der Zahl der Saiten, welche ein und denselben Ton angeben und behufs gleichzeitigen Erklingens dicht nebeneinander gespannt sind, kann der B. eines Instrumentes: ein-, zwei-, drei- oder vierchordig sein, so ist z. B. die Harfe und Violine einchordig, die Mandoline zweichordig, das Klavier vorherrschend dreichordig bezogen. — Manche Instrumente haben doppelten B., besonders viele der jetzt veralteten, z. B. die Spitzharfe, die *Viola d'amore*, das Bogenhammerklavier; auch der B. der Zither kann als aus zwei Theilen, Griffbrett- und Basssaiten, bestehend betrachtet werden. — Wenn sämmtliche Saiten eines B.'s aus gleichem Stoffe gefertigt sind, bildet dieser ein Unterscheidungsmerkmal; so hat z. B. das Klavier einen Drahtsaitenbezug, die Geigeninstrumente haben Darmsaitenbezug. Ersterer kann aus Saiten von Stahl, Messing oder Neusilber bestehen, welche für die tieferen Töne mit Eisen-, Messing-, Kupfer- oder Silberdraht besponnen sind (s. Saiten und Bespinnung); bei letzterem sind die tiefklingenden Saiten ebenfalls mit Draht besponnen. Bestehen die Saiten eines B. nicht alle aus gleichem Materiale, so wird derselbe ein gemischter genannt. Einen solchen B. hat z. B. die Zither, deren Besaitung aus Draht-, Darm- und übersponnenen Saiten mit seidenem Kerne zusammengestellt ist. — Die Qualität der Saiten eines B.'s lässt denselben als einen guten oder schlechten erscheinen; nur vorzüglich gefertigte, aus bestgeeignetem Materiale bestehende Saiten sind zur Hervorbringung wohlklingender, für die Kunst verwendbarer Töne tauglich. Auch dürfen sich weder fehlerhaft verfertigte, noch unrein klingende oder abgenutzte Saiten in einem guten B. befinden (s. Saiten). — Jenachdem ein B. sich kürzere oder längere Zeit auf dem Instrumente befindet, ist derselbe ein neuer oder ein alter; im letzteren Falle wird er durch Abnutzung meist ein unbrauchbarer geworden sein. Ein neuer B. erlangt erst durch Einspielen volle edle Klangfähigkeit. In Folge der allmälig — durch Einfluss der Temperatur und Abnutzung durch die technische Behandlung — geringer werdenden Elasticität der Saiten wird der B. nach kürzerer oder längerer Zeit klanglos, daher unbrauchbar, und muss durch einen neuen ersetzt werden. Drahtsaitenbezug ist, namentlich bei freischwebender Besaitung, bedeutend dauerhafter als Darmsaiten- oder gemischter B. — Bei Ersetzung einzelner defect gewordener Saiten ist darauf zu achten, ob nicht durch dieselbe das einheitliche Klangverhältniss des B.'s gestört wird, dadurch, dass die neuen Saiten an Tonstärke hervorstechen; in diesem Falle ist eine Erneuerung des ganzen B.'s nothwendig. — Relativ geringere oder bedeutendere Stärke (Dicke) sämmtlicher Saiten eines B.'s macht denselben zu einem schwachen oder einem starken B. Im Allgemeinen ist der B. von Instrumenten mit langen (tiefklingenden) Saiten ein starker (dicker), ein aus kurzen (hohen) Saiten bestehender B. ein schwacher (dünner). Die gleichartigen Instrumente ein und derselben Gattung bedürfen, da sie in ihrem Baue nicht alle ganz genau Einer Grösse, von gleicher Dicke und Beschaffenheit des Resonanzbodens sind, je nach ihrer Bauart eines verschieden starken B.'s; diese hierdurch entstehende Verschiedenheit der Saitenstärke kommt hauptsächlich in Betracht und wird angedeutet, wenn der B. als schwach oder stark bezeichnet wird. — Bei starker Bauart eines Instrumentes und verhältnissmässig dickem Resonanzboden muss zur Erzielung des besten Klangeffectes auch der B. ein starker sein; die Construction des Instrumentes ist sodann eben dazu bestimmt, der grossen Spannung eines dicken B.'s

festen Halt zu geben. Auf Grund dieser Wechselwirkung erfordert ein schwächeres, mit dünnerem Resonanzboden ausgestattetes Instrument einen schwachen B., für welchen zur Erreichung der erforderlichen Tonhöhe (Stimmung) eine geringere Spannung genügt. Wenn der B. den im Verhältnisse zu seiner Länge und Spannung und zum Baue des Instrumentes, auf welchem er sich befindet, nothwendigen Grad von Stärke besitzt, wird er ein richtiger genannt; bei verhältnissmässig zu grosser oder zu geringer Stärke ist er ein falscher. Vom richtigen B. hängt nicht nur die vollendetste Klangleistung eines gut gebauten Instrumentes, dessen Tonschönheit, Tonstärke und Modulationsfähigkeit ab, sondern auch die Möglichkeit, den Saiten durch Anschlag, Bogenstrich u. s. w. Töne in kunstgemässer Weise leicht und sicher entlocken zu können. Unrichtiger B. ist die Ursache, wenn ein wohlconstruirtes, mit guten Saiten bespanntes Instrument schlecht klingt und der Applicatur und Tonangabe gewisse besondere Schwierigkeiten bereitet. — Der Klangeffect eines B.'s ist durchschnittlich im Allgemeinen am brillantesten, wenn die Saiten desselben stark und in hohem Grade gespannt sind; bei übermässiger Stärke und Spannung ist der Ton dumpf und kurz, bei zu geringer schwach und hohlklingend. — Für die Spannung des B.'s eines Instrumentes ist die Stimmung, welche die Tonhöhen der Saiten vom Normaltone $\bar{a}$ ableitet, maassgebend; der Stärkegrad des B.'s ist also mit Rücksicht auf diese zu wählen. — Ein Missverhältniss der Dicke des B.'s zur Bauart des Instrumentes kann durch die Spannung, resp. Stimmung der Saiten ausgeglichen werden; es muss alsdann ein zu dünner B. höher, ein zu dicker B. tiefer gestimmt werden. Dieses Hilfsmittel ist jedoch nur in Ausnahmefällen, wenn auf richtige Stimmung verzichtet wird, zulässig (s. Spannung und Stimmung). — Da auf jedem der verschiedenen Saiteninstrumente ein starker B. wegen seiner grossen Spannung einer grösseren physischen Kraftanwendung zur Intonation und Applicatur bedarf, als ein schwacher, und da auf Griffbrettinstrumenten ein dünner B. dem Klange in hohen Applicaturlagen verkürzter Saiten günstiger ist, als ein starker B., welcher nur in tieferen Lagen markigen Ton giebt, so wird der B. in der Praxis meist nach den Eigenthümlichkeiten und Gewohnheiten des Spielers modificirt. Behufs Feststellung des Stärkegrades der Saiten eines B.'s wird derselbe mittelst eines besonders dazu construirten Maasses, Chordometer (Saitenmesser), näher bestimmt; Drahtsaiten werden jedoch hauptsächlich nach ihrem Gewichte verglichen (s. Besaitung und Saiten). Für den B. der Streichinstrumente werden Saiten in folgender Millimeterstärke am häufigsten verwendet:

Violine.	Viola.	Violoncell.	Contrabass.
$\bar{\bar{e}}$: 0,65	$\bar{a}$: 0,90	a: 1,30	G: 3,00
$\bar{a}$: 0,85	$\bar{d}$: 1,25	d: 1,50	D: 3,10
$\bar{d}$: 1,20	g: 1,10	G: 1,40	$\underline{A}$: 3,25
g: 0,95	c: 1,50	C: 2,00	$\overline{\underline{E}}$: 4,75.

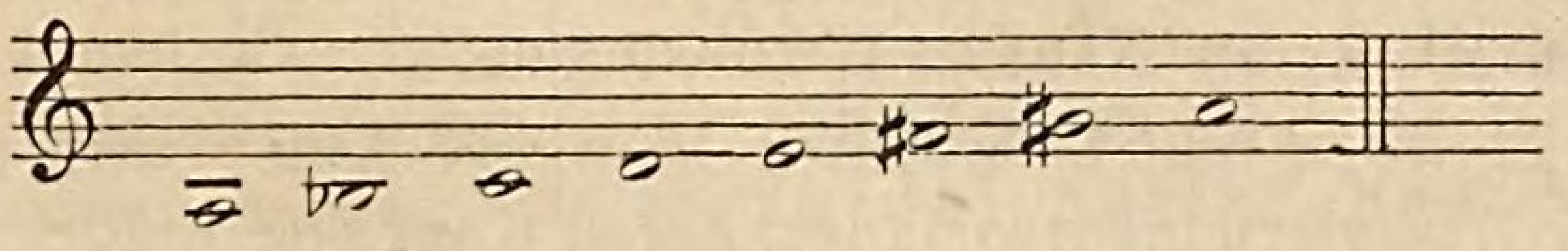
Beziehen, ein Instrument, heisst, dasselbe mit sämmtlichen Saiten versehen. Die Erneuerung einer einzelnen Saite bezeichnet man durch »Aufziehen« (s. besaiten unter »Besaitung«, so wie Bespannung). — Bezüge, oder Züge, werden die einzelnen Saitenlängen von Darm- oder Drahtsaiten genannt. Max Albert.

B-fa war in einer Zeit der Solmisation (s. d.) der Name für den jetzt *b* genannten Ton des modernen Tonsystems, indem diesem alphabetisch auch damals schon *b* genannten Tone, für welchen man zwei Saiten hatte, (um im Geiste jener Tage zu reden, d. h. zwei gesonderte Klänge), die jetzt verschieden durch *b* und *h* bezeichnet werden, nach den Regeln der Mutation (s. d.) nur ein *mi* vorangehen konnte, welchem das *b* als *fa* folgen musste, während das andere *b* (*h*) selbst *mi* genannt werden musste. Näheres hierüber unter Alphabet. 0

Bhagavad Gîtâ (indisch), d. h. die von der Gottheit gesungenen Offenbarungen, nennt sich ein religions-philosophisches Lehrgedicht, das als Episode in das grosse indische Epos »Mahâbhârata« verflochten ist. Seine Abfassungszeit fällt, der Wahrscheinlichkeitsrechnung nach, in die ersten Jahrhunderte n. Chr. Da das Werk in Indien unbedingtes Ansehen besitzt, so ist es oft commentirt worden, am geistreichsten

von W. v. Humboldt (1827). Der Titel »von der Gottheit gesungene Offenbarungen« weist ziemlich deutlich auf eine Anwendung des Sprachgesanges auch in jenen Erdgegenden Asiens hin, dessen nähere Untersuchung jedoch noch der weiteren Forschung vorbehalten ist. (S. Sprachgesang.)

Bhairavi (indisch) heisst in der indischen Musik eine Tonfolge, welche wir durch Notenaufzeichnung nicht treu wiederzugeben vermögen, die aber unserer Folge



sehr ähnlich ist. †

Bhere (indisch) heisst eine in Bengalen am häufigsten gebrauchte Trompete, welche fast ein eben so gewundenes Rohr zeigt, als unsere im Mittelalter gebräuchlich gewesenen, und sich nur durch die Schalltrichterform von derselben unterscheidet. —

Bherubnathie (indisch) heisst ein nur in Indien bekanntes Horn, das am häufigsten in Bengalen und Nepal geführt wird. †

Bi war im Anfange des 17. Jahrh., als sich den Sängern die Schwierigkeit der Mutation (s. d.) nicht allein durch die oftmalige Wechselung der aretinischen Sylben in der diatonischen Tonleiter sehr fühlbar machte, sondern, indem diese Wechselung durch die Ausbildung des immer mehr sich chromatisch erweiternden Tonreiches sich fast bis zur Wissenschaft erhob, auch sehr schwer zu erlernen war, die theilweise angewandte Benennung der siebenten diatonischen Tonstufe der *C*dur-Scala, wenn man die bekannten aretinischen Sylben für die sechs vorangehenden anwandte. Einige behaupten, dass der Belgier Erycius Puteanus, welcher von 1574 bis 1646 lebte, diese Neuerung eingeführt habe; Andere jedoch, wie Branchieri in seinem Werke »*Cartella di Musica*, 1614«, dass der Mönch Olivetan diese Tonbenennung für den jetzt *h* genannten Ton empfahl und dafür selbst die Genehmigung aus Rom erhalten habe, indem er zugleich die Verschiedenheit der B.s (s. B) — jetzt durch *b* und *h* gekennzeichnet —, die gerade in jener Zeit den Musiktheoretikern viel Sorge gemacht zu haben scheint, dadurch präcisirte, dass er als Namen für unseren *b* genannten Ton die Sylbe *ba* (s. d.) bestimmte. — Die Sylbe *bi* ist ausserdem noch durch Daniel Hitzler (gestorben 1635) in seiner sogenannten Bebisation (s. d.) als Tonname für die um einen Halbton erhöhte, von ihm *be* genannte, unserem jetzigen *b* gleiche Tonstufe *h* angewandt worden. 0

Biaggi, Alemanno, italienischer Musiker und Tonsetzer der Gegenwart, geboren um 1813, wurde 1838 in Florenz als Kapellmeister und erster Violinist angestellt. Von seinen Opern und sonstigen Compositionen hat Nichts die Tage der ersten Aufführungen überdauert.

Bial, Karl, geboren den 14. Juli 1833 zu Habelschwerdt in der Grafschaft Glatz, genoss seine musikalische Ausbildung zu Breslau und ging hierauf nach Berlin, wo er Musikunterricht ertheilte. Nach einjährigem Aufenthalt daselbst begab er sich über England, Madeira, St. Vincent und das Cap der guten Hoffnung nach Australien, wo er conzertirend als Pianist alle Colonien besuchte und im Ganzen sechs Jahre zubrachte. Im J. 1860 reiste er über Mauritius nach Aegypten und gab in Alexandria und Cairo mit grossem Erfolge stark besuchte Matinéen. Von Aegypten wandte er sich nach Berlin zurück und lebt und wirkt in letzterer Stadt als sehr geschätzter Musiklehrer. Von seinen Compositionen sind Klavier-Salonstücke und Lieder in den Druck gekommen und haben verdientermaassen eine günstige Aufnahme gefunden. — Sein jüngerer Bruder, Rudolph B., am 26. August 1834 in Habelschwerdt geboren, zeichnet sich als tüchtiger Dirigent und routinirter Orchestercomponist aus. Er cultivirte mit Vorliebe das Violinspiel und machte seine musikalischen Studien gleichfalls in Breslau. Mehrere Jahre, bis 1853, wirkte er als erster Violinist im Orchester des Stadttheaters in Breslau, worauf er sich nach Berlin begab. Auch er unternahm eine Kunstreise nach Australien und England und kehrte schliesslich nach Berlin zurück, wo er zuerst als Conzertmeister in die damals vortreffliche Kroll'sche Kapelle trat, dann einige Zeit privatisirte und endlich 1864 die Stelle als Kapellmeister und Componist am Wallner-Theater übernahm, die er noch gegenwärtig sehr erfolgreich inne-

hat. Zahlreiche, meist sehr beliebt, zum Theil sogar populär gewordene Orchesterstücke, Possen und Operetten sind seiner fleissigen Feder entsprungen, in denen sich eine angenehme Erfindung und grosse technische Sicherheit und Gewandtheit bekundet.

Biambo (ital.), ein ehedem in Italien gebräuchliches Instrument, von dessen Beschaffenheit man mit Sicherheit Nichts mehr weiss. Walther erwähnt, dass Guidetti, ein Musicus zu Bologna (gestorben 1625), es vortrefflich habe spielen können, vermag aber gleichfalls nichts Näheres hinzuzufügen.

Bianca, nämlich *nota* (ital.), wörtlich die weisse Note, wird von den Italienern die Halbtact- oder Zweiviertelnote genannt, deren Kopf bekanntlich unausgefüllt oder weiss ist. Auch in Deutschland hiess dieselbe, namentlich bei den Tonlehrern des vorigen Jahrhunderts, die Weisse.

Bianca oder **Bianchetta,** Vorname der italienischen Sängerin Sacchetti (s. d.), unter dem sie zu ihrer Zeit in Italien allbekannt war.

Bianca, Kapellmeister in Neapel, wo er auch 1788 geboren war. Er schrieb einige Opern von vorübergehender Bedeutung, von denen der Name einer einzigen, nämlich »*Zoraide e Corradino*«, der Vergessenheit entrissen worden ist. Dauerhafter erwiesen sich einige seiner Canzonen und Instrumentalstücke. Im Besitz einer sehr angenehmen Stimme, machte er in den Jahren 1815 bis 1825 als Sänger eine grössere Kunstreise durch Deutschland, Frankreich und England, ohne jedoch einen bemerkenswerthen Erfolg zu erringen.

Bianchi, Adamo, geboren 1764 zu Bergamo, war ein vorzüglich begabter Tenorist und als solcher seit 1785 an der Kirche Santa Maria Maggiore seiner Vaterstadt angestellt, wo er auch 1835 sein fünfzigjähriges Jubiläum als Kirchensänger feierte. Gleichwohl hat er in den Jahren 1795 bis 1805 auch enorme Erfolge als Opernsänger, auf den bedeutendsten italienischen Bühnen sowohl, als auch in Paris und Wien, gewonnen.

Bianchi, Andrea, aus Sarzana im Genuesischen stammend, wo er um 1580 geboren sein soll. Zuerst in Diensten Carlo Zibo's, eines Edelmannes seiner Vaterstadt, wurde er später Organist zu Chiavari. Von ihm und zwar in Venedig und Amsterdam im Druck erschienene Motetten und Messen zu zwei bis acht Stimmen tragen die Jahreszahlen 1611 und 1626.

Bianchi, Antonio, italienischer Baritonist und Tonsetzer, wurde 1758 in Mailand geboren, wo er auch seine gründliche musikalische Ausbildung empfing. Er betrat mit Glück die Bühnen seiner Vaterstadt und Genuas und trug seinen Namen auf Reisen erfolgreich bis Paris und Hannover. Hierauf fungirte er längere Zeit als Nassau-Weilburg'scher Kammersänger, bis er 1793 nach Berlin kam, wo er in die königl. italienische *Opera buffa* einzutreten wünschte. Nicht dort, wohl aber im Nationaltheater fand er nach beifällig absolvirtem Gastspiel Engagement, und da er der deutschen Sprache nur unvollkommen mächtig war, so musste man besonders für ihn Stücke des italienischen Repertoirs einstudiren, namentlich Intermezzi, die er ganz allein, mit der ihm eigenthümlichen Laune, in seiner Sprache vortragen konnte. Damals trat er auch als Componist auf, und am 16. Februar 1794 ward zu seinem Benefiz ein zweiactiges Singspiel seiner Composition, betitelt »Die Insel der Alcina«, aus dem Italienischen des Bortali übersetzt von Herclots, aufgeführt, hatte jedoch keinerlei Erfolg. Endlich fand B. bei der königl. *Opera buffa* 1795 die gewünschte Anstellung, sah sich jedoch schon 1797 wieder engagementslos, da nach dem Tode König Friedrich Wilhelm's II. dieses Institut einging. Noch in demselben Jahre verliess er Berlin und trat nach einander in Hamburg, Breslau, Dresden, Leipzig und Braunschweig auf. Zuletzt soll er bei der Krüger'schen Wandergesellschaft in Thüringen thätig gewesen sein. Seitdem hat man Nichts mehr von ihm gehört. Ausser der oben genannten Oper wurde 1796 in Berlin ein Intermezzo-Pastorale seiner Composition: »*Fileno e Clorinda*« mehrere Male und sehr beifällig gegeben. Für die Krüger'sche Gesellschaft schrieb er ein grosses Ballet, betitelt: »Die Entführung oder das Feldlager bei Desenzano«. Ausserdem sind von ihm drei Hefte französischer und italienischer Gesänge im Druck erschienen.

Bianchi, Antonia, Name einer Sängerin, welche sich dadurch einen Namen gemacht hat, dass sie fünf Jahre hindurch in den Conzerten Paganini's auftrat.

Bianchi, Eliodoro, geboren den 6. Mai 1773 in Cividate, einem Dorfe in der italienischen Provinz Bergamo, eben so vorzüglich als Tenorsänger und Gesanglehrer, wie als Componist. Sein Vater, ein tüchtiger Organist, ertheilte ihm den ersten Musikunterricht; Composition studirte er später bei Tritto in Neapel. Er sang auf den bedeutendsten Bühnen seines Vaterlandes, in Mailand allein 16 Saisons, dann auch in Paris, London und Wien mit verdientem ganz ausserordentlichen Erfolge, zog sich aber seiner Gesundheit wegen ziemlich früh vom Theater zurück und errichtete in Mailand eine angesehene Singeschule, eben so 1838 eine solche in Brescia. Seine Unterrichtsart war eben so ausgezeichnet, wie gründlich. Unter seinen Schülern hat sich namentlich sein Sohn Angelo B. und der Tenorist Iwanoff, ersterer gleichfalls als Gesanglehrer, letzterer als sehr geschätzter Sänger der Italienischen Oper in Paris ausgezeichnet. Verheirathet war B. seit 1808 mit der als Sängerin rühmlichst bekannten Carolina Crespi (s. d.).

Bianchi, Francesco, rühmlich bekannter italienischer Operncomponist, über dessen Geburtsort man noch in Zweifel ist. Jedenfalls ist er im J. 1752 und zwar entweder in Cremona oder in Venedig geboren und am 24. Septbr. 1811 in Bologna gestorben. Seine Studien machte er in Venedig, kam aber schon 1775 nach Paris, wo er als Componist mit der Operette »*La reduction de Paris*« debütirte, der er zwei Jahre später eine andere »*Le mort marié*« folgen liess. Im J. 1780 wurde er Cembalist an der von Piccini in Paris etablirten italienischen Oper, welcher er seinen »Castor und Pollux« lieferte. Die französische Hauptstadt verliess er 1784 und wandte sich zunächst nach Mailand, wo er Vicekapellmeister am Dom und Chordirector an dem Scala-Theater wurde, verharrte daselbst aber nur eine Saison und ging nach Neapel, um seine Oper »Cajo Mario« selbst aufzuführen. Bald darauf wurde er als Organist des Domes San Marco nach Venedig berufen; seine Liebe zum Theater und zur dramatischen Composition führte ihn jedoch schon 1796 nach London, wo er sich einige Jahre hindurch aufhielt und ausser mehreren anderen die Opern »Zenobia«, »Ines de Castro«, »Semiramide« und »Merope« schrieb. Hierauf kehrte er in sein Vaterland zurück, wo er auch starb. B. war als gewandt und fliessend schreibender Operncomponist bei Lebzeiten überaus beliebt und lehnte sich mit vielem Glück an den Styl Cimarosa's und Paesiello's an; die Zahl seiner Opern kann als dreissig übersteigend angegeben werden. B. ist auch der Componist zweier Oratorien: »Agar« und »Joas«, welche als treffliche Werke gerühmt werden.

Bianchi, Giacomo, geboren im J. 1768 zu Arezzo, war ein ausgezeichneter Tenorist und tüchtiger Gesangcomponist. Bis zum J. 1800 war er hochgeschätzter Sänger und Componist an der Italienischen Oper zu London, zog sich aber hierauf von der Bühne zurück und widmete sich ausschliesslich der Composition und dem Gesangunterrichte, in welchen Functionen er stets den thätigen und tief denkenden Künstler bekundete. Von ihm: Duette für Sopran und Alt, Canzonetten mit Harfen- oder Klavierbegleitung u. s. w.

Bianchi, Giulio Cesare, ein italienischer Kirchentonsetzer, dessen Blüthezeit in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts fällt, über den aber Nichts weiter bekannt ist, als was die Titelblätter der auf uns gekommenen Werke seiner Composition bekunden. Diese Werke bestehen in einer Motettensammlung für eine bis fünf Stimmen und in einer vierstimmigen Messe (Venedig, 1620, und Antwerpen, 1637).

Bianchi, Pietro Antonio, nach La Borde's Zeugniss (Geschichte, Band III, Seite 253) ein um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts sehr berühmter italienischer Tonsetzer. Er war zuerst *Canonicus regularis* an der Kirche San Salvatore in Venedig, später Caplan des Erzherzogs Ferdinand von Oesterreich. Die meisten seiner Werke sind verloren gegangen; von den übrig gebliebenen kennt man nur: »*Sacri concentus octo vocibus etc.*«, so wie neapolitanische Gesänge.

Bianchi, Valentine, eine vortreffliche, fein gebildete Sängerin der Gegenwart, wurde im J. 1833 in Wilna geboren und kam mit ihrem Vater Valentino B. schon frühzeitig nach St. Petersburg, wo sich derselbe niederliess und ein sehr geschätzter

Gesanglehrer wurde. Beide entstammen übrigens der berühmten Familie gleichen Namens, deren Glieder seit mehr als hundert Jahren in Mailand immer den Ruf der besten italienischen Sänger und Gesanglehrer gehabt haben. Den ersten Unterricht genoss Valentine B. bei ihrem Vater und ging 1851 nach Paris, wo sie von Révial, einem Schüler Banderali's, im Gesange, und von Duvernoy und Morin in der Declamation und Action weiter ausgebildet wurde. Sie betrat hierauf mit Beifall in Paris die Bühne der Italienischen Oper, trat sodann 1855 nicht minder erfolgreich in Frankfurt a. M. als Norma auf, endlich in neun Conzerten in Leipzig, woselbst sie auch am Charfreitag 1856 die Sopranpartie in Joh. Seb. Bach's Matthäus-Passion zur allgemeinen Bewunderung ausführte, letzteres um so mehr, als man einer Pariser Sängerin dergleichen nicht im Entferntesten zugetraut hatte. In der ersten Hälfte des Mai 1856 gastirte sie in der kgl. Oper zu Berlin als Amina in Bellini's »Nachtwandlerin« und als Adina in Donizetti's »Liebestrank«, und ihre volle, anmuthige und volubile Stimme, ihre vortreffliche Stylweise und die kunstvolle Schattirung ihres Vortrags fanden aussergewöhnlichen Beifall. In einem Conzerte bekundete sie glänzend ihre Intelligenz und universale Bildung, indem sie fünf Arien verschiedenen Styls, nämlich von Händel, Bach, Spontini, Paesiello und Rossini, so wie russische und slavische Volkslieder vortrug, und diese verschiedenartig geschriebenen, historisch weit auseinander liegenden Stücke, ein jedes im Charakter seines Schöpfers, kunstgemäss und schön sang. Dennoch versäumte man in Berlin, sie zu engagiren und überliess der kleinen Hofbühne in Schwerin den Ruhm, eine der bestgebildeten Sängerinnen zu besitzen. In Schwerin verharrte sie, allgemein geschätzt und gefeiert, bis 1859, worauf sie wieder zur italienischen Opernbühne überging und in St. Petersburg und schliesslich in Bukarest auftrat. Das Theater der letzteren Stadt zählt sie seit einigen Jahren zu seinen Zierden, eben so eine jüngere Schwester, Namens Adele B.

Bianchini, Domenico, ein berühmter italienischer Lautenvirtuose des 16. Jahrhunderts, welcher auch kurzweg unter dem Namen *il Rosetto*, der Rothhaarige, so genannt wegen der Farbe seines Haares, bekannt war. Compositionen von ihm sind unter dem Titel »*Intavolatura di lauto*« 1546 in Venedig erschienen.

Bianchini, Francesco, italienischer Gelehrter, geboren den 13. Decbr. 1662 zu Verona, starb als Prälat zu Rom am 2. März 1729. Unter seinen Schriften ist das nach seinem Tode erschienene Buch »*De tribus generibus instrumentorum musicae veterum organicae*« (Rom, 1742) zu nennen, da es die Ergebnisse interessanter Forschungen enthält.

Bianchini, Giovanni Battista, italienischer Kirchencomponist, war von 1684 bis zu seinem Tode, im J. 1708, Kapellmeister an der Kirche *San Giovanni in Laterano*. Von ihm existiren noch Messen, Motetten u. dgl.

Bianciardi, Francesco, genannt B. von Casola, weil er auf dem Schlosse Casola bei Siena und zwar im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts geboren war. Er war um 1600 Domkapellmeister in Siena, wo er auch, kaum 35 Jahr alt, starb. Trotz seines kurzen Lebens hat er viele vortreffliche Werke kirchlichen Styls geschrieben, von denen vier- und achtstimmige Messen, vier- bis achtstimmige Motetten, mit und ohne Orgelbegleitung, und vierstimmige Psalme in Venedig gedruckt erschienen sind. Baini stellt ihn in seiner Geschichte des Zeitalters Palestrina's sehr hoch und citirt ein Urtheil Pitoni's, wonach B. zugleich ein ausgezeichneter Orgelspieler gewesen sein soll.

Bianciordi, Francesco, vielleicht identisch mit dem Vorigen, hiess ein italienischer Contrapunktist, der zu Ende des 16. Jahrhunderts lebte, und von dessen Compositionen sich nur verschiedene Madrigale in Melchior's »*Borchgrevincks Giardino*«, 1606, vorfinden.

Biancoli, Giovanni Lodovico, auch Bianconi geschrieben, geboren den 30. Septbr. 1717 zu Bologna, studirte Medicin und Philosophie und wurde 1744 Leibarzt des Landgrafen von Darmstadt; als solcher kam er nach Augsburg und gab dort zwei Dissertationen: »*Due lettere di Fisica etc.*« heraus. Die eine derselben ist von musikwissenschaftlichem Interesse: »*Della diversa velocità del suono*« (*Venezia,*

1746). Einen Auszug aus letzterer Dissertation findet man im Hamburgischen Magazin Band XVI, S. 476 bis 485, und einen getreuen Abdruck in den »*Comment. Bonon. Tom. III*«. B. selbst starb am 1. Jan. 1781 als Ministerpräsident August III., Königs von Polen.

Bibel oder **Bibl,** Andreas, ein ausgezeichneter Wiener Orgelspieler, geboren den 8. April 1807 zu Wien, erlernte zuerst bei Emanuel Förster Klavierspiel und begann bei demselben Lehrer die Anfangsgründe der Composition. Elf Jahr alt kam er als Sänger in das sogenannte Kapellhaus und wurde von Preindl, dem Nachfolger Albrechtsberger's, im Generalbass unterrichtet. Im Orgelspiel ebenfalls trefflich ausgebildet, wurde er zuerst Organist an der Pfarrkirche zu St. Leopold und einige Jahre später an der Metropolitankirche zu St. Stephan. Von seinen anerkannt gediegenen Kirchencompositionen ist verhältnissmässig wenig (etwa 24 Werke, darunter vortreffliche Orgelstücke) im Druck erschienen.

Bibelregal, von Einigen auch Biebelregal geschrieben, hiess ehedem ein kleines Zungenregalwerk (s. d.), oder tragbares Positiv, das wie ein Faltenbalg oder wie ein Buch zusammengelegt werden konnte. Da man das zu religiösem Gesange verwendbare Instrument, wie eine grosse Bibel, mit seinen Bälgen in einen Kasten verwahrt auf Reisen leicht mit sich führen konnte, erhielt es seinen Namen. Dies von dem Orgelbauer Roll zu Nürnberg 1575 erfundene Instrument findet sich jetzt höchstens nur noch in Antiquitätensammlungen vor; in Gebrauch ist es seit langer Zeit nicht mehr. 0

Biber, Aloys, geboren in Ellingen im J. 1804, hat sich durch Intelligenz und grosse Strebsamkeit von den unbedeutendsten Anfängen zu den ersten Pianofortefabrikanten Bayerns emporgeschwungen, und namentlich stehen die aus seinen Werkstätten hervorgegangenen Flügel mit an der Spitze deutscher Fabrication überhaupt. Er genoss als Geschäftsmann wie als Mensch allgemeine Hochachtung und starb am 13. Decbr. 1858 zu München. Die ausgedehnte Fabrik ging hierauf auf seinen Sohn, den gegenwärtigen Inhaber, über, welcher in derselben die umfassendste Geschäftspraxis sich angeeignet hatte, und wird von demselben in gleicher Weise fortgesetzt.

Biber, Franciscus Heinrich **von,** hochfürstlich salzburgischer Truchsess und Kapellmeister, geboren 1648 in Warthenberg an der böhmischen Grenze, gestorben 1705 zu Salzburg (nach Anderen schon 1698), zählt zu den grössten Violinisten und Instrumentalcomponisten seiner Zeit. Im J. 1685 machte er eine grosse Kunstreise durch Deutschland, Frankreich und Italien, erregte allgemeine Bewunderung und erwarb sich die seltensten Auszeichnungen. So erhob ihn Kaiser Leopold nach seinem Auftreten in Wien in den deutschen Reichsadel, und auch der Kurfürst Ferdinand Maria von Bayern und dessen Nachfolger überhäuften ihn mit Ehrenbezeugungen. Seine Sonaten wurden Lieblingsstücke der ganzen damaligen musikliebenden Welt. Zwei Sammlungen derselben sind in Nürnberg gedruckt erschienen, nämlich: »*Fidicinium sacro-profanum*«, enthaltend zwölf vier- und fünfstimmige Sonaten, und die »*Harmonia artificiosa-ariosa in septem partes vel partitas distributa a* 3 *instrumentis*«. Ausserdem hat er noch für den salzburg'schen Gottesdienst Kirchenstücke mit und ohne Instrumentalbegleitung geschrieben.

Bibicoff, ein Componist, von dem man nur »6 Sonaten für Violine und Bass, Op. 1« (Wien, Artaria) kennt, welche im J. 1799 erschienen sind.

Biblas (indisch) ist der Name einer der älteren dreizehn *Râginas* des indischen Musikkreises, der in der Tonleiter sich durch Weglassung einer oder mehrerer Tonstufen kenntlich macht. †

Bibliographie, Bibliotheken, Bibliothekswissenschaft, musikalische, s. Literatur, musikalische.

Biche-Latour, Achille Laurent, französischer Componist und musikalischer Schriftsteller, geboren den 8. Novbr. 1816 zu Bordeaux, lebt und wirkt gegenwärtig in Paris.

Bicinium (latein., zusammengesetzt aus *bis* und *canere*), ein Tonstück für zwei Stimmen. Ehedem gebrauchte man im Allgemeinen diese Bezeichnung für jeden zweistimmigen Satz, weiterhin aber für kleinere Stücke für zwei Hörner oder Trom-

peten, um dieselben von den ausgeführteren und kunstvolleren Duetten zu unterscheiden. Gegenwärtig ist dieser Ausdruck nicht mehr im Gebrauche.

Bickel, Paulus (latinisirt auch Bucelinus genannt), soll der Name eines 1655 am Hofe des Kaisers Ferdinand III. lebenden berühmten Instrumentisten gewesen sein.

Bickel, Johann Daniel Karl, geboren 1737 zu Altenweilnau und als nassauischer Consistorialrath zu Usingen 1809 gestorben, ist nur als Dichtercomponist der beiden Choräle »O Jesu, Herr der Herrlichkeit u. s. w.« und »Gott, der du Herzenskenner bist« bekannt. 0

Bideau, Dominique, ein französischer Violoncellist von hervorragender Bedeutung, studirte die Technik seines Instrumentes bei Triklir in Dresden und fand nachmals eine Anstellung bei der Italienischen Oper in Paris. Als Componisten kennt man ihn aus Duos für zwei Violoncelle, für Violine und Violoncell, aus *Airs variés* und Divertissements für Violoncell und aus einer Sinfonie für grosses Orchester. Das werthvollste Erzeugniss seiner derartigen Thätigkeit ist jedoch eine treffliche Violoncell-Schule, welche 1802 unter dem Titel »*Grande et nouvelle Méthode raisonnée pour le Violoncelle*« in Paris erschienen ist.

Bidon, einer der älteren französischen Tonsetzer, welcher, aufgefundenen Manuscripten zufolge, gegen Ausgang des 15. Jahrhunderts gelebt haben muss. Näheres über ihn muss der Forschung vorbehalten bleiben.

Biebelregal, s. Bibelregal.

Biechteler, Benedict, ein musikalisch gebildeter Theologe, der in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts geboren ist. Beim Beginn des 18. Jahrhunderts war er Professor im Kloster Wiblingen bei Ulm und wurde später in gleicher Eigenschaft in das Stift Kempten versetzt. Er schrieb eine Anzahl Messen, sechs *Alma redemptoris,* sechs *Ave regina,* sechs *Salve regina* und andere Kirchenstücke, welche 1731 im Druck erschienen sind.

Biedenfeld, Eugenie, Freiin **von,** s. Bonasegla, Eugenie.

Biedermann, Amtsschösser in Schloss Beichlingen, hat sich als Virtuose auf der Bauernleier ausgezeichnet und diesem verachteten und in der That auch armseligen Instrumente wesentliche Verbesserungen geschaffen, die ihn in den Stand setzten, sich auf demselben 1786 in Erfurt mit grossem Beifall öffentlich hören zu lassen.

Biedermann, Johann Theophilus, geboren den 5. April 1705 zu Naumburg, studirte Theologie und Philologie und widmete sich der Schullaufbahn. Er wurde 1747 Rector in Freiberg, wo er am 3. August 1772 starb. Verschiedene Schriften über Musik gehören mit zu seinen werthvollsten Arbeiten.

Biego, Paolo, italienischer Operncomponist der älteren Schule, geboren um 1650 in Venedig. Dies sind die dürftigen Nachrichten über ihn, welche sich aus dem Verzeichniss der in Italien aufgeführten Opern ergeben.

Biegsamkeit der Stimme, s. Stimmbildung.

Biel, Johann Christoph, Pastor in Braunschweig, der zur Bibelforschung mit beitrug. Von ihm: »*Diatribe philologica de voce Selah*«.

Verzeichniss

der im ersten Bande enthaltenen Artikel.

A.

A. Seite 1.
a♮ (auch a♭) 2.
a ital., à französ., Präposition 2.
a ballata,
a battuta,
a capella,
a capriccio,
a commodo,
à deux mains,
a due mani,
a due,
a due corde,
a due voci,
à la mésure,
a tempo,
à première vue,
à livre ouvert,
a prima vista,
a mezza voce,
a piacere,
a piacimento,
a commodo,
ad libitum,
a punto d'arco,
a punto,
à quatre,
à quatre mains,
a quattro,
a quattro mani,
à quatre parties,
à quatre voix,
a quattro parti,
a quattro voci,
à quatre seuls,
a quattro soli,
a suo arbitrio,
a suo bene placito,
a suo commodo,
a tempo,
a tempo primo,
à trois,
a tre,
à trois mains,
a tre mani,
à trois parties,
à trois voix,
a tre parti,
a tre voci,
a una corda,
a vista, prima vista,
a voce sola,
a vue,
a vista 2.
Aaron 2.
Aaron, Pietro 2.
Abaco, Evaristo Felice dall' 3.
Abaco, Freiherr von 3.
Abälard, Peter 3.
Abauzit, Firmin 3.
Abbandono, con, od. Abbandonatemente 3.
Abbassamento di mano 3.
Abbatini, Antonio Maria 3.
Abbellimento 3.
Abbé l'ainé, Philippe de St. Sevin. Seite 3.
Abbé cadet, Pierre de St. Sevin 3.
Abbé fils, Joseph Barnabé de St. Sevin 3.
Abbreviatur 4.
A, oder Ad.
a, oder Am.
accel.
Accomp.
Adgio. oder Ado.
ad lib., oder ad libit.
all' ott.
All^{o}.
All^{tto}.
Andno.
And., oder Andte.
arc., oder coll' arc.
Arpg., oder Arpio.
a t.
B, oder Bd.
B m.
c. 8va.
C. B.
C. D.
C. S.
Cad.
cal.
calm.
c. B.
Clar.
Claro.
Co., oder Cor.
cresc.
D.
D. C.
D. S.
decresc.
dim., oder dimin.
div.
dol.
espr., oder espress.
f
ff
Fag.
Fl.
fp
fz, oder sfz =
g.
leg.
legg.
loc.
lusing.
M. M.
manc.
marc.
m. d.
m. g.
m. s.
mzz.
mf
mfp
Modto.
m. v.
Ob.
p
ped.
perd.
pf Seite 4.
pizz.
pp
rall.
rf, oder rfz.
rit.
riten.
s.
scherz.
seg.
semp.
sim.
simp.
smorz.
sost.
s. S.
stacc.
string.
T.
ten.
Timp.
tr.
trem.
Tromb.
Tromp.
t. s.
u. c.
unis., oder all' unis.
V.
Va.
Var.
Vo.
Vcllo.
v. s.
Abbruch 4.
A-b-c-diren 4.
A-b-c-tuorium 4.
Abeille, Joh. Chr. Ludw. 5.
Abel, Clamer Heinr. 5.
Abel, Karl Friedr. 5.
Abel, Leop. Aug. 5.
Abela, Karl Gl. 6.
Abell, John 6.
Abendmusik, s. Notturno, Serenade 6.
Abenheim, Jos. 6.
Abercrombie 6.
Abert, J. J. 6.
Abgebrochene Cadenz 7.
Abgeleitete Accorde 7.
Abgeleitete Intervalle 8.
Abgeleitete Töne 8.
Abgesang 8.
Abgesondert 8.
Abgleiten 8.
Abhängige Töne, s. Abgeleitete Töne 8.
Abicht, Joh. Georg 8.
Abington, Graf von 8.
Abington, Henry 8.
Abington, Joseph 8.
Ab initio 8.
Abkürzung 8.
Ablécimoff, Alex. 8.
Ablösen 8.
Abnehmend 9.
Abnehmungszeichen 9.
Abos, Girolamo 9.
Abos, Sirio 9.
Abraham. Seite 9.
Abrahame 9.
Abrahamson, Werner Hans Fr. 9.
Abrams, Miss 9.
Abrégés 9.
Abreichen der Töne 9.
Abruptio 9.
Absatz 10.
Abschnitt 10.
Abschwellen 10.
Absetzen 10.
Absolut 10.
Abstammende Accorde und Abstammende Intervalle, s. abgeleitete Acc. und Intervalle 10.
Absteigende Linie 11.
Abstossen 11.
Abstossungszeichen 11.
Abstracten 11.
Abstufung 11.
Abt, Franz 11.
Abub (Abhubh) 12.
Abwechseln 12.
Abwechselung 12.
Abweichung 12.
Abweichungszeichen, s. abweichen 12.
Abziehen 12.
Abzug 12.
Abzugsbeschlag oder Abzugsschlag 13.
Academie, s. Akademie 13.
A capella oder a la capella 13.
A capriccio 13.
Acca oder Accas 13.
Accarezzevole 13.
Accarezzevolmente 13.
Accelerando 13.
Acceleration 13.
Accent 13.
Accentuation 16.
Accentuiren 16.
Accentuirter Durchgang 16.
Accentuirter Tacttheil 16.
Accentuirter Vorschlag 16.
Accentus ecclesiastici 17.
Accessist 19.
Accessit 19.
Acciaccato 19.
Acciaccatura 19.
Acciajuoli 19.
Accidens 20.
Accidentia notulorum 20.
Accolade 20.
Accolinus 20.
Accompagnamento 20.
Accompagnato 20.
Accompagnement 20.
Accompagniren 21.
Accompagnist 21.
Accoppiate 21.
Accord 21.
Accord à l'ouvert 27.
Accordando 27.
Accord angeben 27.
Accordare 27.
Accordatore 27.

Accord de petite Sixte. Seite 27.
Accord de Sixte ajoutée 27.
Accordenlauf 27.
Accordentonleiter 27.
Accordion 28.
Accordiren, s. accordare 28.
Accordo 28.
Accordo consono, dissono 28.
Accordoir 28.
Accorimbani, Agostino 28.
Accorimboni, Baldassaro 28.
Accrescendo 28.
Accursius, Maria Angelo 28.
Aceïrokomes, Akersekomes 29.
Acetabulum 29.
Achard, Adolph 29.
A cheval 29.
Acht 29.
Achtel, Achtelnote 29.
Achtelpause 29.
Achtfüssig u. Achtfusston 29.
Ackermann 29.
A condition 29.
A cori battenti 29.
Act 30.
Actäon 30.
Acte de Cadence 30.
Acteur 30.
Action 30.
Actische Spiele 30.
Acuta 31.
Acutae claves 31.
Acutus 31.
Adagietto 31.
Adagio 31.
Adagio assai 31.
Adagiosissimo 31.
Adalbert, s. Adelbert 31.
Adam, Adolph Karl 32.
Adam, Johann 33.
Adam, Joh. Ludw. 33.
Adam, Joh. Ludw. 33.
Adam, August 33.
Adam, Karl Friedr. 33.
Adam, Karl Ferd. 33.
Adamberger 33.
Adam de Fulda 34.
Adam de la Halle oder de la Hale 34.
Adam de St. Victor 36.
Adami da Bolsena, Andrea 36.
Adami, Ernst Daniel 36.
Adami, Lisette 36.
Adams, David 36.
Adams, Eduard 37.
Adams, Thomas 37.
Adamsapfel 37.
Adamus Dorensis 37.
Adcock, Jacob 37.
Addalaldus 37.
Addison, Joseph 37.
Addition 37.
Addoloratus 41.
Adelbert von Prag 41.
Adelboldus 41.
Adelburg, August 41.
Adelgasser, Ant. Cajetan 41.
Adeline, Mlle. 41.
Adelung, Christ. Friedr. 41.
Adenez, le roi 42.
Adept 42.
Adhémar, auch Adzémar, Guillaume 42.
Adhémar, Abel, Graf d' 42.
Adiaphonon 42.
Adimari 42.
Adirato 42.
Adjuvant 42.
Adler, Georg 42.
Adler, Joseph 42.
Adler, Vincent 42.
Ad libitum 42.
Adlung (Adelung), Jacob 43.
Adolfati, Andrea 43.
Adonidia 43.
Adonion 43.
Adorf 43.
A Dorio ad Phrygium 43.
Adornamente 43.
Adrastus 43.
Adrian, Emanuel 44.
Adrianalien. Seite 44.
Adriani, Francesco 44.
Adriano, Francesco 44.
Adrien l'ainé 44.
A due 44.
Adufe 44.
Ad una corda oder una corda 44.
A-dur 44.
Aedilen 45.
Aegyptische Musik 45.
Aelianus, Claudius 54.
Aelius, Dionysius 54.
Aelredus, auch Aelred, Sanctus 54.
Aeminga, Siegfried Cäso von 54.
Aenderungsabsatz, auch Quintabsatz, s. Absatz 55.
Aeneatores 55.
Aengstlich 55.
Aeoline, Claväoline 55.
Aeolischer Vers, s. Metrik 56.
Aeolische Tonart 56.
Aeolodion, auch Aeolodikon, s. Aeoline 59.
Aeolomelodikon, auch Choraleon 59.
Aeolopantalon 59.
Aeolsharfe 60.
Aeolsklavier 62.
Aequal 62.
Aequal-Gemshorn 63.
Aequal-Principal 63.
Aequisonus 63.
Aequivoken 63.
Aeschylus 63.
Aesthetik, s. Philosophie der Kunst 63.
Aesthetisch 63.
Aethiopische oder abyssinische Musik 64.
Aeussere Stimmen 65.
Aeusserst 65.
Aevia 65.
Affabile 65.
Affabile-Westenholz 65.
Affanato 66.
Affect 66.
Affectirt 66.
Affectvoll 66.
Affettuoso 66.
Affillard, Michel l' 66.
Afflitto 66.
Affrettando 66.
Afranio 66.
Afzelius, Arvid August 66.
Agada, auch Kwetz 66.
Agapen 67.
Agathokles 67.
Agathon 67.
Agazzari, Agostino 67.
Agelaus 68.
Agende 68.
Agevole 68.
Aggiustamente 68.
Aggraver la Fugue, s. Fuge 68.
Agias 68.
Agiatamente 68.
Agilità 68.
Agilmente 68.
Agincour, d' 68.
Agitato 68.
Agnesi, Maria Teresa d' 68.
Agnus Dei 69.
Agobardus 69.
Agoge 69.
Agoge rhythmica 69.
Agon 69.
Agonismen 70.
Agonist 70.
Agonothet oder Athlothet, s. Agon 70.
Agosti 70.
Agostini, Ludovico 70.
Agostini, Paolo 70.
Agostino, Paolo 71.
Agostini, Pietro Simone 71.
Agrell, Johann 71.
Agréments 71.
Agresta, Agostino 71.
Agricola, Alexander 71.
Agricola, Benedetta Emilia Seite 71.
Agricola, Georg Ludw. 72.
Agricola, Johann 72.
Agricola, Joh. Friedr. 72.
Agricola, Martin 73.
Agricola, Rudolph 73.
Agthe, Karl Christian 73.
Agthe, Wilh. Joh. Albrecht 73.
Aguado, Dionisio 74.
Agujari (auch Ajugari), Lucretia 74.
Aguilar 74.
Aguilera, Sebastian d' 75.
Agus 75.
Ahle, Johann Rudolph 75.
Ahle, Joh. Georg 75.
Ahlefeldt, Gräfin von 76.
Ahlström 76.
Ahlström, J. N. 76.
Ahna, Eleonore de 76.
Ahna, Heinrich de 76.
Ahorn 77.
Ajahli Keman 77.
Aiblinger, Joh. Kaspar 78.
Aichinger, Gregor 78.
Aigner, Engelbert 78.
Aigu 79.
Aiguino 79.
Aimeric von Belenoi 79.
Aimo, Nicolo Francesco 79.
Aimon, Pamphile Leopold François 79.
Aiollaë, Francesco 80.
Air, s. Arie 80.
Ais 80.
Ais-dur 81.
Ais-moll 81.
Akademie 81.
Akademische Grade oder Würden in der Musik 85.
Akathistos 86.
Akerood, Samuel 86.
Akkord 86.
Akroama 86.
Akroamaten 86.
Akroamatisch 86.
Akroamatische Musik 86.
Akrostichon 86.
Akrstein, Nicol. Theodor von 86.
Akukryptophon 87.
Akustik 87.
Akustik (Geschichtliche Entwickelung) 125.
Al 135.
Ala, Giovanni Battista 135.
A la mesure 135.
A-la-mi-re 135.
Alamoth u. Scheminith 136.
Alanus von Ryssel 137.
Alard, Delphin Jean 137.
Alardus, Lampertus 137.
Alarm 138.
Alary, Jules 139.
Alayrac, Nicolas d' 139.
Albanese (Albaneze) 140.
Albani, Matthias 140.
Albas 140.
Albeniz, Pedro 140.
Albergante, Ettore Secondino 140.
Albergati, Pietro Cappacelli, Graf 140.
Alberghi, Ignaz 141.
Alberici, Pietro Giuseppe 141.
Albericus 141.
Albert, Emil 141.
Albert, Franz August Karl Emanuel 141.
Albert, Heinrich 141.
Albert, Max 142.
Albert, Mr. 142.
Albert, W. A. J. 142.
Albert von Sisteron 143.
Albert, Markgraf von Malaspina 143.
Albertazzi, Emma 143.
Alberti, Carl Edmund Robert 143.
Alberti, Domenico 144.
Alberti, Giuseppe Matteo. Seite 144.
Alberti, Heinrich, s. Alb. Heinr. 145.
Alberti, Joh. Friedrich 145.
Alberti, Leone Battista 145.
Alberti, Innocenzo 145.
Alberti, Pietro 145.
Alberti, Mr. 145.
Albertini, Giovacchino 145.
Albertini, Giovanna 145.
Albertini, Michael 145.
Alberti'scher Bass 145.
Albertus der Grosse 146.
Albest, Raimund Kaan 146.
Albicastro, Heinrich 146.
Albinoni, Tommaso 147.
Albioso, Mario 147.
Albizzi Tagliomocchi, Barbara 147.
Albonesio, Ambrosio Teseo 147.
Alboni, Marietta 147.
Albrecht, Johann Lorenz 148.
Albrecht, Joh. Matthäus 148.
Albrecht, Franz 148.
Albrecht, Franz Xaver Wilhelm 149.
Albrechtsberger, Joh. Georg 149.
Albrechtsberger, Franz 150.
Albrici, Vincenzo 150.
Album 151.
Albuzzi-Todeschini, Teresa 151.
Alcäus, s. Alkäus 151.
Alcock, Johann 151.
Alcuin, auch Alchuin und Alcwin 151.
Alday 152.
Alderius, Cosmas 152.
Aldhelm 152.
Aldrich, Henry 152.
Aldrovandini, Giuseppe Antonio Vincenzo 153.
Alemanes von Sardes 153.
Alembert, Jean le Rond d' 153.
Aleotti, Rafaele 154.
Aleotti, Vittoria 154.
Aleph 154.
Alessandri, Felice 154.
Alessandri, Gennaro d' 155.
Alessandro, Luigi 155.
Alessandro Romano 155.
A l'étendard 155.
Alexander, Joh. 155.
Alexander, Aphrodisiensis 155.
Alexander 155.
Alexander Cytherius 155.
Alexander Symphoniarcha 155.
Alexandre, Charles Guillaume 156.
Alexandrides 156.
Alexi, Joseph 156.
Alexi, Karoline 156.
Alfieri, Abbate Pietro 156.
Alfons 156.
Alfons III. von Castilien 156.
Alfons VIII. von Castilien und Leon 156.
Alfons IX. von Leon 156.
Alfons X. von Castilien 157.
Alfred (Aelfred) d. Grosse 157.
Algarotti, Francesco 157.
Algermann, Franz 157.
Alghisi (auch Algisi), Paris Francesco 157.
Algreen, Sven 158.
Aliani, Francesco 158.
Alicant, Katharine d' 158.
Aliprandi, Bernardo 158.
Aliquottöne 158.
Alizard, Adolph Joseph Louis 160.
Alkäus 161.
Alkan, Charles Henri Valentin 161.
Alkan, Napoleon 161.
Alkidamas 162.
A livre ouvert 162.

All', alla. Seite 162.
Alla Breve 162.
Allan-Carradori, Sgra. 163.
Allatius, Leo 163.
Alla zoppa 164.
Alleaumes, Moritz 164.
Allegramente 164.
Allegranti, Teresa Maddalena 164.
Allegretto 164.
Allegrezza oder Allegria 164.
Allegri, Domenico 164.
Allegri, Filippo 165.
Allegri, Gregorio 165.
Allegrissimo 165.
Allegro 166.
Allegro di bravura 166.
Alleluja, s. Halleluja 166.
Allemande 166.
Allentando, auch allentato 167.
Allevi, Giuseppe 167.
Alle Saiten 167.
Allgemeiner Bass 167.
Allison, Richard 167.
Allmälig 167.
Allons enfans de la patrie 167.
All' ottava 167.
All' unisono 168.
Alma oder Almé 168.
Almeida 168.
Almeida, Antonio 168.
Almeida, Fernando d' 168.
Almeloveen, Theodor Jan van 168.
Almenräder, Karl 168.
Alovisi, Giov. Battista 169.
Aloysius, Johann Petrus, s. Palestrina 169.
Alpenhorn (oder Alphorn) 169.
Alphabet 170.
Alpharabius 179.
Alpirandi, Vincenzo 179.
Alquen, Johannes d' 179.
Alschalabi, Mohamed 179.
Alscher, Joseph 179.
Alsleben, Jul., Dr. phil. 179.
Alstedt, Joh. Heinr. 180.
Alt oder Altstimme 181.
Alt, Philipp Samuel 182.
Alta 182.
Altambōr 182.
Altavilla, Francesco 182.
Altclarinette, s. Clarinette 183.
Altclausel 183.
Alte Musik 183.
Altenburg, Joh. Ernst 184.
Altenburg, Michael 185.
Alteration 185.
Alterato 185.
Alterirte Accorde 185.
Alterirte Dissonanzen 185.
Alternamente 186.
Alternativo 186.
Alterniren 186.
Altès, Joseph Henri 186.
Altfilist, Caroline Sophie 186.
Altflöte, s. Flöte 186.
Altgeige oder Bratsche, s. Viola 186.
Alti naturali 186.
Altist 187.
Altmuetter, Matthias 187.
Altnikol 187.
Alto, s. Alt 187.
Altobasso 187.
Altoboe, s. Engl. Horn 187.
Altpommer, s. Pommer 187.
Altposaune, s. Posaune 187.
Altri 187.
Altschlüssel 187.
Alttrompete 187.
Altviole 187.
Altzeichen, s. Altschlüssel 188.
Alueri 188.
Alvars, Parish-, s. Parish-Alvars 188.
Alvimare, P. A. d', s. Dalvimare 188.
Alypius. Seite 188.
Alypius jun. 188.
Alzamento di mano 188.
Alzando 188.
Amabile 188.
Amabilmente 188.
Amadé, Ladislaw, Freiherr von 188.
Amadé, Thaddaeus, Graf 188.
Amadei, Filippo 189.
Amadio, Pippo 189.
Amadori, Giovanni, s. Tedeschi 189.
Amadori, Giuseppe 189.
Amadri, Michele Angelo 189.
Amaducci, Donato 189.
Amalarius Symphorius 189.
Amalia, Anna 189.
Amalia, Anna 190.
Amalia, Marie Fried. Aug. 190.
Amant, Stephen l' 190.
Amantius, Bartholomaeus 190.
Amarevole 190.
Amarezza 190.
Amateur 190.
Amati 191.
Amato, Vincenzo 191.
Ambitus 191.
Ambleville, Charles d' 192.
Ambon 192.
Ambos 192.
Ambrogetti, Giuseppe 193.
Ambronn, Peter Christian 193.
Ambros, Aug. Wilh. 193.
Ambrož, Joseph Karl 196.
Ambrož, Wilhelmine 196.
Ambrossi, Karl 196.
Ambrosianischer Gesang 197.
Ambrosianischer Lobgesang 199.
Ambrosius 200.
Ambubajä 201.
Ambulant 201.
Ame 201.
Amédée, François 201.
Amelingue 201.
Amen 201.
Amendola 202.
Amerbach (oder Ammerbach) 202.
Ameyden, Christian 202.
Ami 202.
Amico, Raimondo 202.
Amiconi, Antonio 202.
A-mi-la 202.
Amiot 203.
Ammerbach, Eusebius 203.
Ammerbach, Elias Nicolaus, s. Amerbach 203.
Ammon, Anton Blasius 203.
Ammon, Dietrich Christ. 203.
Ammon, Joh., s. Amon 203.
Ammon, Joh. Christoph 203.
Ammon, Wolfgang 203.
Amner 203.
Amodei, Cataldus 204.
Amöbäisch 204.
Amöbos 204.
A-moll 204.
Amon, Joh. Andreas 206.
Amore, con 207.
Amorevole 207.
Amorevoli, Angelo 207.
Amoroso 207.
Amorschall 207.
Ampeira 208.
Amphibrachys 208.
Amphichord 208.
Amphimacer 208.
Amphion 208.
Amphitheater 208.
Amt 209.
Amusement 209.
Anabasis 209.
Anacker, Aug. Ferd. 209.
Anakamptos 210.
Anakara 210.
Anakreon 211.
Anakrusis 211.
Anapäst. Seite 211.
Anaphora 211.
Anarmonia 211.
Anastasius 211.
Anatolius 211.
Anaud, Mr. 211.
Anaudi 212.
Anaxenor 212.
Anaxilas 212.
Anblasen 212.
Anche 212.
Anchersen, Ansgar 212.
Ancina, Johannes Juvenalis 212.
Ancora 213.
Ancot 213.
Andacht 213.
Andächtig 214.
Andamento 214.
Andante 214.
Andantemente 214.
Andantino 214.
Ander, Aloys 214.
Ander 215.
Anderle, Franz Joseph 215.
Andersen-Boker, Orleana 215.
Andrade, Jean Auguste 215.
André, Christian Karl 216.
André 216.
André, Johann 216.
André, Joh. Anton 217.
André, August 218.
André, Johann Baptist 218.
André, Julius 218.
André, Karl August 218.
André, Louis 218.
André, Yves Marie 219.
Andrea 219.
Andreas 219.
Andreas, Arroënsis 219.
Andreas, Cretensis 219.
Andreas, Pyrrhus oder Rufus 219.
Andreas, Sylvanus 219.
Andreïni, Isabella 219.
Andreoli, Giuseppe 219.
Andreozzi, Gaëtano 219.
Andreozzi, Anna 220.
Andron 220.
Androt, Alb. August 220.
Aneinanderziehen 220.
Anelli, Angelo 220.
Anemochord oder Animo-Corde 220.
Anemotika (Windlade), s. Orgel 221.
Anerio, Felice 221.
Anerio, Francesco Giov. 221.
Anfang 222.
Anfang 222.
Anfossi, Pasquale 222.
Angares 223.
Angeben 223.
Angecourt, Perrin d' 224.
Angelet, Karl Franz 224.
Angeletta 224.
Angeli, *P.* Francesco Maria 224.
Angeli, Giovanni 224.
Angelica 225.
Angelini, Giovanni Andrea, s. Buontempi 225.
Angelique 225.
Angelo, *P.* 225.
Angelo, Bézegui 225.
Angelo da Picitone 225.
Angelo, Heinrich 225.
Angelo, Michael 225.
Angeloni, Luigi 225.
Angelucci, Angelo 225.
Angelus 226.
Angelusanblas 226.
Angelusläuten 226.
Angely, Louis 226.
Angemessen 226.
Angenehm 226.
Anger, Louis 227.
Angermann 227.
Angermann, Friedr. 227.
Angermeyer, Joh. Ignaz 228.
Angerstein, Joh. Karl 228.
Angiolini, Carlo 228.
Angiolini, Gasparo. Seite 228.
Angiolini, Giovanni Federigo 228.
Angiolini, Orazio 228.
Anglaise 229.
Anglé, Honoré François Marie l' 229.
Anglebert, Jean Henri d' 229.
Angleria, Camillo 229.
Anglesi, Dominico 229.
Angoscioso 229.
Angosciosamente 229.
Angoscevole 229.
Angri, Helena 230.
Angresani, Karl 230.
Angstenberger, Michael 230.
Angusta, eng 230.
Anhalten 230.
Anhängestock, s. Pianoforte 230.
Anhang 230.
Anima 230.
Animato 230.
Animando 230.
Animo 230.
Animo corde, s. Anemochord 230.
Animuccia, Giovanni 230.
Animuccia, Paolo 231.
Anjos, Dionisio dos 231.
Ankerts, Ghiselin d' 231.
Anklong 231.
Markteriasmos 232.
Anlage 232.
Anmuth 239.
Anna Boleyn od. Bullen 240.
Anna 240.
Annaburg 240.
Annibal, Patavino 240.
Anonner 240.
Anora, Giuseppe 241.
Ansa 241.
Ansaldi, Franz 241.
Ansaldi, Innocenz 241.
Ansani, Giovanni 241.
Ansatz 241.
Ansatz der Stimme 242.
Anschauung 246.
Anschlag 247.
Anschlagen 248.
Anschlagende Noten 248.
Anschütz, Ernst Gebhrd. 249.
Anschütz, Joh. Andreas 249.
Anschütz, Karl 249.
Anschütz, Josephine 249.
Anschütz, Elise 249.
Anschütz, Salomon Johann Georg 250.
Anschwellen 250.
Anschwellungszeichen 250.
Anseaume 250.
Anselm, Georg 250.
Anselm von Flandern 250.
Anselmi 250.
Ansetzen der Finger, s. Applicatur 250.
Ansiaux, Jean Hubert Joseph 250.
Ansiaux, Charles 250.
Ansiaux, Teophile 250.
Anspielen 250.
Ansprache 250.
Ansprechen 251.
Anstimmen 251.
Antomaklapsis 251.
Antão, Antonius, de Santa Elias 251.
Antecantamen 251.
Antegnati, Gratiadio 251.
Anteludium 251.
Antes, John 251.
Anthem 251.
Anthema 252.
Anthesterien 252.
Anthologie 252.
Anthologium 252.
Anthropoglossa 252.
Anti, Luigia 252.
Antibacchius, s. Palimbacchius 252.
Anticipation, s. Vorausnahme 252.
Antienne 252.

Antier, Maria. Seite 252.
Antigenides oder Antigenidas 252.
Antike Musik 252.
Antinori, Lodovico 253.
Antiphonie 254.
Antiphoniren 254.
Antiphonische Systeme od. Antiphona 254.
Antippus oder Antiphus 254.
Antiquis, Giovanni d' 254.
Antispastos 254.
Antistrophe 254.
Antithese 254.
Antode 255.
Antoin, Ferdinand d' 255.
Antoine, Heinrich 255.
Antolini, Francesco 255.
Anton, Konrad Gottlob 255.
Antonellio, Abundio 255.
Antoni, Antonio d' 255.
Antoni, Friedrich 256.
Antonii, Giovanni Battista degli 256.
Antonio 256.
Antonio degli Organi 256.
Antoniotto, Giorgio 256.
Antony, Joseph 256.
Antony, Franz Joseph 256.
Antreten 256.
Antwort 256.
Anzani, s. Ansani 257.
Aöden 257.
Apel, Joh. August 257.
Apel, Karl Gottfried 257.
Apell, David von 257.
Apertus 258.
Apfelregal 258.
Aphonie 258.
A piacere 258.
Apnöa 258.
Apobaterion 258.
A poco a poco 258.
Apodipna 258.
Apollini, Salvatore 258.
Apollo 259.
Apollolyra 259.
Apollon 260.
Apolloni 260.
Apollonicon 260.
Apollonion 260.
Apopsalma 260.
Aposiopesis 260.
Apotome 260.
Appassionato 261.
Appel, Karl 261.
Appell 261.
Appenato 261.
Applicatur 261.
Applicatur für d. Piano 266.
Appoggiato 267.
Appoggiatura 267.
Appoloni, Giovanni 267.
Apprestare 267.
Appretur 267.
Appretiren 267.
Aprile, Giuseppe 267.
Aprile 267.
Aptommas 267.
Apulejus, Lucius 267.
A punto 267.
Apykni 268.
A quattro mani 26
A quattro voci 268.
Aquavia, Andrea Mattheo 268.
Aquin, Louis Claude d' 268.
Arabische Musik 268.
Araja, Francesco 279.
Arailza, d', s. Rotondi d' Arailza 279.
Aranda, del' Sessa d' 279.
Arauxo oder Araujo, Francisco de Correa d' 279.
Arbeit 279.
Arbitrio 279.
Arbuscula 280.
Arc. 280.
Arcadelt oder Arkadelt, Jacob 280.
Arcato 280.
Archangelus de Leonato 280.
Archelaus 280.
Archestratus. Seite 280.
Archet 280.
Archias 280.
Archicymbal 280.
Archiliuto 280.
Archilochus 281.
Archimedes 281.
Archiparaphonista 281.
Archytas 281.
Arcicembalo, s. Archicymbal 281.
Arciliuto, s. Archiliuto 281.
Arciviola di Lira 281.
Arco 281.
Arconati, *P.* 281.
Ardalus 281.
Ardemanio, Giulio Cesare 281.
Arditi, Luigi 281.
Ardito 282.
Ardore, Prinz von 282.
A-re 282.
Arena, s. Amphitheater 282.
Arena, Giuseppe, auch d'Arena 282.
Arends, Leopold 283.
Aresti, Floriano 283.
Aretin, Christoph, Freiherr von 283.
Aretinisch 284.
Aretinus, Paulus 284.
Arganum 284.
Argentilly, Carlo d' 284.
Argentini, Cesare 284.
Arghûl 284.
Argivische Trompete 284.
Argyriten 285.
Argyrotoxos 285.
Aria di bravura 285.
Aribon 285.
Arichondas 285.
Arie 285.
Arieta, Juan 289.
Arietta 289.
Arigoni, Giovanni Giacomo 289.
Arion 289.
Arioso 290.
Ariosti, Attilio 290.
Aristides, Quintilianus 291.
Aristokles 291.
Aristonicus 292.
Aristonymus 292.
Aristophanus 292.
Aristoteles 292.
Aristoxenos 292.
Arithmetische Theilung 292.
Arkadier oder Akademie der Arkadier 294.
Arkadische Dionysien 295.
Armarius 295.
Armbrust, Georg Heinrich Friedrich August 295.
Armeeposaune 295.
Armer la clef 295.
Armgeige, s. Viola 295.
Armingaud, Jules 295.
Armonia, s. Harmonie 295.
Armonico o. Armonioso 295.
Armonie 295.
Armsdorff, Andreas 295.
Arnaud, Abbé François 295.
Arnaud, Jean Etienne Guillaume 296.
Arnaut 296.
Ar aut v. Carcasses 296.
Arnaut, Daniel 297.
Arnaut v. Maruelh 298.
Arndt, Friedr. Hermann 298.
Arne, Thomas Augustin 298.
Arne, Michael 299.
Arnim, Elisabeth von 299.
Arnold, Friedr. Wilh. 299.
Arnold, Georg 299.
Arnold, Joh. Gottfried 300.
Arnold, Karl 300.
Arnold, Karl 300.
Arnold, Ignaz Ferdin. 300.
Arnold, Samuel 301.
Arnold, Yourij von 301.
Arnold von Bruck, s. Bruck 301.
Arnold von Flandern 301.
Arnoni, Guglielmo. Seite 301.
Arnould, Sophie 302.
Arpa, s. Harfe 302.
Arpa doppia 302.
Arpeggiare 302.
Arpeggiato 302.
Arpeggiatur 302.
Arpeggio 302.
Arpeggiren 303.
Arpeggirte Bässe, s. Albertischer Bass 303.
Arpichord 303.
Arpinella 303.
Arquier, Joseph 303.
Arrangement 303.
Arrangiren 303.
Arriaga, Jean Chrysostomos 304.
Arrighi, Pietro Domenico 304.
Arrigoni, Carlo 304.
Arrivé, Henri l' 305.
Arronge, Adolph l' 305.
Arronge, Hedwig l' 305.
Arsis 305.
Artaria 305.
Arteaga, Stefano 306.
Artemisien 306.
Arthmann 306.
Arthur aux Couteaux oder Auxcousteaux 306.
Articulation 306.
Artist 306.
Artôt, Desirée 307.
Artôt, Alexandre Joseph Montagny 307.
Artus 308.
Artusi, Giovanni Maria 308.
As 308.
Asantschewsky, Michael v. 309.
Asbury, Alice 309.
Aschenbrenner, Christian Heinrich 309.
Aschenbrenner, Joh. Friedr. 309.
Aschenbrenner, Auguste, s. Krüger-A. 309.
Ascher, Joseph 309.
Aschert, Bernhard 310.
As-dur 310.
Ashe, Andreas 311.
Ashley, John 311.
Ashwell, Thomas 311.
Asioli, Bonifacio 311.
Askarum 312.
Askaules 312.
Asklepiädes aus Samos 312.
As-moll 312.
Asola, Giovanni Matteo 313.
Asor (עשור) 313.
Asosra 315.
Aspa, Mario 315.
Aspelmeyer, Franz 315.
Asperi, Ursula 315.
Aspiriren 315.
Assai 315.
Assamenta 315.
Assandri, Laura 315.
Assaph 315.
Assemblage, s. Doppelschlag 315.
Assendelft 315.
Assmayer, Ignaz 315.
Assolut 316.
Assoluto 316.
Assonanz 316.
Assouci, Charles 316.
Assuni, Ghillini d' 316.
Assyrische Musik 316.
Astarita, Gennaro 332.
Aston, Hugh 332.
Astorga, Emanuele d' 332.
Astrua, Giovanna 333.
A suo arbitrio 333.
A suo ben placito 333.
A suo commodo 333.
A tempo 333.
Athanasius 333.
Athem 333.
Athenaeus 338.
Athlothet oder Agonothet 338.
Atis, Mr. Seite 338.
A tre 338.
Attacca 338.
Attacco 338.
Attaquer 338.
Attaignant, Pierre 338.
Attilio, s. Ariosti 339.
Atto, s. Act 339.
Attore, s. Acteur 339.
Attwood, Thomas 339.
Aubade 339.
Auber, Daniel François Esprit 339.
Auberlen, Samuel Gottlob 344.
Aubert, Jaques 344.
Aubert, Louis 344.
Aubert, Abbé Jean Louis 344.
Aubert, Pierre François Olivier 344.
Aubery du Boulley, Prudent Louis 344.
Aubigny von Engelbrenner 344.
Aubin, Jeanne Charlotte Saint-, s. Saint-Aubin 344.
Audace 344.
Audimont, Henri d' 344.
Audinot, Nic. Medard 345.
Auer, Leopold 345.
Auffmann, Jos. Ant. Xav. 345.
Auffschnaiter, Benedict Anton 345.
Aufführung 345.
Aufhalt, s. Vorhalt 346.
Aufhaltung 346.
Auflösung 346.
Auflösungszeichen 354.
Aufmarsch-Signal 354.
Aufrücken 356.
Aufschlag oder Aufstreich 356.
Aufschnitt oder Mund 356.
Aufsitzen 357.
Aufsteigende Linie etc. 357.
Aufstrich 357.
Auftact 357.
Auftritt oder Scene 357.
Aufzug 358.
Augenklavier oder Augenorgel, s. Farbenklavier 358.
Augenmusik 358.
Augmentation 358.
August, Emil Leopold 358.
Augusta, Maria Louise 359.
Augustin 359.
Augustin 359.
Augustin, Aurelius 359.
Aulagnier, Antonin 359.
Aulete 359.
Aulode 360.
Aulopoios 360.
Aulos 360.
Aulozonum 361.
Aumann, Dietr. Christ. 361.
Aumentando 361.
A una corda 361.
Aura, s. Maultrommel 361.
Aurelianus, Reomensis 361.
Aurenhammer, Josepha 361.
Ausarbeitung, s. Ausführung 362.
Ausblasen 362.
Ausdehnung 363.
Ausdruck 363.
Ausdruck (im Gesange) 363.
Ausfallen der Cadenz 368.
Ausführen 368.
Ausführung 368.
Ausführungs-Signal 369.
Ausgang 369.
Ausgleichung der Singstimme, s. Stimmbildung 369.
Aushalten 369.
Aushaltungszeichen, s. Fermate 371.
Auslassen, Auslassung 371.
Auslöser 371.
Auslösung 372.
Auspitz-Kolar, Augusta 372.

Ausrücken. Seite 373.
Ausschmücken, Ausschmückung 373.
Ausschreiben 373.
Ausschreien derStimme373.
Aussetzen, s. Ausschreiben 373.
Aussingen 373.
Ausspielen 373.
Aussprache 374.
Austauschung der Interv. 376.
Ausweichung 377.
Auszierung, s. Ausschmükkung 377.
Authentisch 377.
Automaten 378.
Auvergne, Antoine d' 378.
Auverjat, Jean l' 378.
Auxcousteaux, Arthur, s. Arthur aux Couteaux 378.
Avaux, Jean Baptiste d' 378.
Ave Maria und Ave maris stella, s. Hymnus 379.
Avella, Giovanni d' 379.
Avenarius 379.
Avenarius, Philipp 379.
Avenarius, Matthäus 379.
Avenarius, Johann 379.
Aventinus, Johannes 379.
Avianus 379.
Aviles, Manoel Leitam d' 379.
Avison, Charles 379.
A vista, s. Prima vista 379.
A voce sola 379.
Avogari, Petrus Bonnus 379.
Avondano, Pietro Antonio 380.
Avosani, Orfeo 380.
Ayrer, Jakob 380.
Ayrton, Edmund 380.
Azaïs, Pierre Hyacinth 380.
Azione sacra, s. Oratorium 380.
Azopardi, Francesco 380.
Azpilçueta, Martinus 380.

B.

B 381.
Ba 385.
Baake, Ferd. Gottfr. 385.
Baban, Gratien 385.
Babbi, Christoph 385.
Babbi, Gregorio 386.
Babbini, Matteo 386.
Babel oder Babell, William 386.
Babić, Benko 386.
Babnigg, Anton 386.
Babnigg, Emma 387.
Baboračka 387.
Baborák 387.
Babylonische Musik 387.
Baccalaureus d. M. 390.
Baccè, Domenico 390.
Baccelli, Domenico 390.
Bacchanalien 390.
Bacchant, Bacchantin 391.
Bacchini, Benedetto 391.
Bacchini, Gislamerio 391.
Bacchius oder Bacchëus 391.
Bacchius, Senior 391.
Bacci, Pietro Jacopo 391.
Baccilieri, Joannes 391.
Baccinelli, Giov. Batt. 392.
Baccini, Maria 392.
Baccioni, Giuseppe 392.
Baccusi, Ippolito 392.
Bacfart, Jean 392.
Bacfart oder Bacfarre, Valentin 392.
Bach 392.
Bach, Veit 392.
Bach, Joh. Ambr. 392.
Bach, Joh. Sebastian 393.
Bach, Anna Magdalena 398.
Bach, Heinrich 398.
Bach, Joh. Michael 399.
Bach, Joh. Bernhard 399.
Bach, Joh. Christian 399.
Bach, Joh. Christoph 400.
Bach, Johann Nicolaus. Seite 400.
Bach, Joh. Christoph 400.
Bach, Johann Christoph Friedr. 400.
Bach, Joh. Ernst 400.
Bach, Joh. Ludw. 400.
Bach, Joh. Michael 400.
Bach, Karl Philipp Em. 401.
Bach, Wilh. Friedemann 402.
Bach, Wilh. Friedr. Ernst 403.
Bach, Aug. Wilhelm 404.
Bach, Heinrich 405.
Bach, Leonhard Emil 405.
Bach, Otto 405.
Bachaus, Joh. Ludw. 405.
Bachelerie, Hughes de la 405.
Bachelet, Louis Paul 405.
Bachi, Jean de 405.
Bachia 405.
Bachini, Theodor 405.
Bachmann, Anton 405.
Bachmann, Carl Ludw. 406.
Bachmann, Christian Ludw. 406.
Bachmann, Eduard 406.
Bachmann 406.
Bachmann, Gottlob 406.
Bachmann, Joh. Frdr. 407.
Bachmann, Otto 407.
Bachmann, *P.* Sixtus 407.
Bachmayer, Joseph 407.
Bachmeister, Lucas 407.
Bachschmidt, Anton 407.
Bacileri, Don Juan 407.
Bacilieri, Ludovico 407.
Bacilly, Benigne de 408.
Back, *P.* Conrad 408.
Backofen, Joh. Georg Heinr. 408.
Baco o. Bacon, Roger 408.
Bacon, Francis 408.
Bacquoy-Guédon, Alexis 409.
Badarzewska, Thekla 409.
Badenhaupt, Herm. 409.
Bader, Karl Adam 409.
Badia, Carlo Agostino 410.
Badia, Ludovico 410.
Badiali, Cesare 410.
Badino, Louis Dieudonné 410.
Baecker, Casimir 410.
Baedekerl, Karl 410.
Baehr, Johann 410.
Baehr, Joseph, s. Beer 411.
Baehr 411.
Baender, Joh. Heinr. 411.
Baenkelsänger 411.
Baerpfeife o. Baerpipe 411.
Baerentanz 412.
Baermann, Heinr. Joseph 412.
Baermann, Karl 413.
Baerwald, Frdr. Heinr. 413.
Baeumel 413.
Baffa 413.
Bagatella, Antonio 413.
Bagatelle 413.
Bagatti, Francesco 413.
Bagaus, Karl 413.
Bagge, Ernst von 414.
Bagge, Selmar 414.
Baglama 414.
Baglioncella, Francesca 414.
Baglioni 414.
Baglivi, Giorgio 415.
Bagni, Benedetto 415.
Bagnoli, Alessandro 415.
Bahlke, Hermann 415.
Bai, Tommaso 415.
Bajetti, Giovanni 415.
Baif, Jean Antoine de 415.
Bailey, Anselm 415.
Bailleux, Antoine 415.
Baillioni, Giovanni 416.
Baillon, Pierre Jacques 416.
Baillot, Pierre Marie François de Sales 416.
Baillot, René Paul 417.
Baillou, Louis de 417.
Bailly, Henri de 417.
Bails, Don Benito. Seite 417.
Bainbridge, William 417.
Baini, Abbate Giuseppe 417.
Baini, Lorenzo 418.
Bainville, Dominique 418.
Bair, Anton 419.
Baissière, François 419.
Baitz, Joh. Hendrik Hartmann 419.
Bajaderen 419.
Bajan 420.
Bakchylides 420.
Baker, Dr. 420.
Baker, James Andrew 420.
Baker 420.
Balalaika 420.
Balancement, s. Bebung etc. 421.
Balani, Gabriele 421.
Balardus 421.
Balbastre, Claude 421.
Balbi, Ignazio 421.
Balbi, Lorenzo 421.
Balbi, Marco Antonio 421.
Balbi, Lodovico 421.
Balbi, Melchior 421.
Balbin, Bohuslaw 422.
Baldacini, Ant. Luigi 422.
Baldassarini, Pietro 422.
Baldenecker 422.
Baldenecker, Udalrich 422.
Baldenecker, Nicolaus 422.
Baldenecker, Joh. Bernhard 422.
Baldenecker, Jean Baptist 422.
Baldenecker, Conrad 422.
Baldenecker, Aloys 422.
Baldenecker, Joh. Dav. 422.
Baldewein, Joh. Christ. 423.
Baldi, Antonio la 423.
Baldi, Domenico 423.
Baldi, Giovanni 423.
Baldini, Bernardino 423.
Baldini, Carlo 423.
Baldini, Girolamo 423.
Baldini, Innocenzio 423.
Baldissera, auch Baldassare 423.
Baldrati, *P.* Bartolomeo 423.
Balducci, Francesco 423.
Balducci, Giuseppe 423.
Balducci, Maria 423.
Baldus, Bernardinus 424.
Balestra, Raimondo 424.
Baletti, Elena Riccoboni, auch Rosa B. 424.
Balfe, Michael William, auch Balph 424.
Balg 425.
Balgclavis 430.
Balgclaviatur 431.
Balgentreter, s. Calcant 431.
Balgglocke, s. Balgregister 431.
Balghaus, auch Balgkammer 431.
Balgregister 431.
Balhorn, Ludw. Wilh. 431.
Baliani, Carlo 431.
Balino, Annibal Pio Fabri 431.
Balken 431.
Ball 433.
Ballabene, Gregorio 433.
Ballade 433.
Ballard 434.
Ballard, Pierre 434.
Ballard, Robert 434.
Ballard, Christoph 434.
Ballard, Joh. Bapt. Christoph 434.
Ballard, Christoph Jean François 434.
Ballarini, Francesco 435.
Ballarotti, Francesco 435.
Ballematia o. Ballistia 435.
Ballerina 435.
Ballerini, Francesco 435.
Ballet 435.
Ballicourt, Mr. 438.
Ballière de Laissement, Charles Louis Denis 438.
Ballioni, Girolamo. Seite 438.
Ballismus, s. Tanz 438.
Ballius 438.
Ballivius o. Baillificus 438.
Ballo 438.
Ballonchio 438.
Balochi 438.
Balsamina, Camilla 438.
Baltagerini 438.
Baltzar, Thomas 439.
Balvansky 439.
Balziani, Leonardo 439.
Bamberger, Eva 439.
Bambini, Felice 439.
Bambus 439.
Bamsi, Alfonso 440.
Ban 440.
Banchieri, Adriano 440.
Banck, Karl 440.
Banda 441.
Bandaska o. Bukúl 441.
Bandel, Joseph Anton v. 441.
Bandelloni, Luigi 441.
Banderali, Davidde 441.
Banderole 442.
Bandfrei, s. bundfrei 442.
Bandiera, Luigi 442.
Bandini, Angelo Maria 442.
Bandoër, s. Pandora 442.
Bandola 442.
Bandora 442.
Bandura 442.
Banestre, Gilbert 442.
Baneux, der Aeltere 442.
Baneaux, Matthieu Gustave 443.
Banfi, Carlo Francesco 443.
Bang, Georg 443.
Banier, Antoine 443.
Banières, Jean 443.
Banister, John, der Aeltere 443.
Banister, John, der Jüngere 443.
Bank, Joh. Karl Heinr. 444.
Banner, Richard 444.
Banneux, Jean 444.
Bannieri, Antonio 444.
Bannus, Joh. Albertus 444.
Banti, Brigita 444.
Banus o. Bannus 445.
Banwart, Jakob 445.
Banyak, Simeon 445.
Baptista, Francisco 445.
Baptista, Johann 445.
Baptista, Siculus 445.
Baptiste, Anet 445.
Baptiste, Joh. Albr. Friedr. 445.
Baptistin, Jean 445.
Bar 445.
Baranius, Henriette Rahel 445.
Barathe, Abbé 446.
Baraviccini, s. Paraviccini 446.
Barbaja, Domenico 446.
Barbant, Karl 446.
Barbarini, Manfredo Luigi 446.
Barbarini 446.
Barbarino, Bartolomeo 446.
Barbaro, Daniele 446.
Barbe, Antoine 446.
Barbe, Antoine 447.
Barbe, Antoine 447.
Barbella, Emanuele 447.
Barbella, Giorgio 447.
Barbereau, Mathurin Auguste Balthasar 447.
Barberiis, Melchiore de 447.
Barberinus, Cardinal 447.
Barbet oder Barbud 447.
Barbetti, Giulio Cesare 448.
Barbianus, Marcellus Vestrius 448.
Barbici 448.
Barbier, Mad. 448.
Barbiere 448.
Barbieri 448.
Barbieri, Antonio la 448.
Barbieri, Carlo Emanuele di 448.

Barbieri, Gaëtano. Seite 449.
Barbieri, Giovanni Angelo 449.
Barbieri, Lucio 449.
Barbieri, Luigi, Graf v. 449.
Barbierolli, Lorenzo 449.
Barbilleen o. Barbilleische Spiele 449.
Barbion, Eustachius 449.
Barbireau, Jacques 449.
Barbitos o. Barbiton 449.
Barbosa, Arius 450.
Barbud, s. Barbet 450.
Barca, Alessandro 450.
Barca, Francisco 450.
Barcarole o. Barcarolle 451.
Bardāle 451.
Bardella, Antonio Neri il 451.
Barden 451.
Bardenharfe 452.
Bardesanes o. Bardesane 453.
Bardi, Giovanni, Graf von Vernio 453.
Bardiet oder Bardit 453.
Bardin 454.
Bardon, Mr. d'Andri 454.
Bardone, s. Baryton 454.
Bardun, s. Bordun 454.
Bardus 454.
Baré, Leonhard, s. Barré 454.
Barem 454.
Bareta, Rodriano 454.
Barette 454.
Baretti, Antonio 454.
Baretti, Giuseppe 454.
Bargaglia, Scipione 454.
Barges, Antonio 455.
Bargiel, Woldemar 455.
Bargnani, Ottavio 455.
Bari-Basso 455.
Barilli, Marianne 455.
Barilli, Luigi 456.
Bariola, Ottavio 456.
Bariolage 456.
Bariona, Madelka Simeon 456.
Bariton 456.
Baritonschlüssel 456.
Baritonclarinette 456.
Barizel, Charles 456.
Barker, Charles Spackman 457.
Barlaam 457.
Barleti, Julius Cäsar 457.
Barly 457.
Barmann, Joh. Bapt. 457.
Barmann, Joh. Friedr. 457.
Barnard, John 457.
Barnbeck, Friedrich 457.
Barnés, Josua 457.
Barnett, François 457.
Barnett, John 457.
Barnewitz, Karl 458.
Barni, Camillo 458.
Barock 458.
Baron, Ernst Gottlieb 459.
Baroni, Adriana 459.
Baroni, Katharina 459.
Baroni, Eleonora 459.
Baroni, Antonio 460.
Baroni, Filippo 460.
Baroni-Cavalcabo, Julie 460.
Baronius, Cesare 460.
Barotius, Scipio 460.
Baroxyton 460.
Barra, Hottinet 460.
Barre 460.
Barre, l'Abbé de la 460.
Barre, Michel de la 461.
Barre, Mlle. de la 461.
Barre, Charles Henry de la 461.
Barre, Trille la, s. Labarre 461.
Barré, Antoine 461.
Barré, Leonard 461.
Barret, Apollon Maria Rose 461.
Barret, John 461.
Barrière, Etienne Bernard Joseph 461.
Barrière, Mr. Seite 461.
Barrington 461.
Barroilhet, Paul 461.
Barrowy 462.
Barruel-Beauvert, Jacques de 462.
Barsanti, Francesco 462.
Barsotti, Tommaso Gasparo Fortunato 462.
Bart 462.
Bart 463.
Bárta, Josef 463.
Bárta, Josef 463.
Bartali, Antonio 463.
Bartëi o. Bartheus, *P.* Girolamo 463.
Bartel, Konrad, s. Bartl 463.
Bartelozzi, 463.
Barth 463.
Barth, Christian Samuel 463.
Barth, Philipp Christian 463.
Barth, Elise 464.
Barth, Henri 464.
Barth, Jos. Joh. Aug. 464.
Barth, Gustav 464.
Bartheil, Joh. Jacob 464.
Barthel, Joh. Christian 464.
Barthélemon, Hippolyte 465.
Barthélemy, Jean Jacques 465.
Barthélemy, Louis 465.
Barthélemy, Pierre 465.
Barthez, Paul Joseph 465.
Bartholdy, Jacob Salomon 465.
Bartholin 465.
Bartholin, Kaspar 465.
Bartholin, Thomas 465.
Bartholin, Joh. Friedr. 466.
Bartholini, s. Bartolini 466.
Bartholomäus v. Glantville 466.
Bartholomäus, Joh. Christian 466.
Bartholucius, Rufinus 466.
Bartl, Konrad 466.
Bartňanský, Dimitri 466.
Bartoli, Daniello 466.
Bartoli, Erasmo 467.
Bartoli, Giovanni Battista 467.
Bartolini, Bartolomeo 467.
Bartolini, Oriondo 467.
Bartolini, Simeone 467.
Bartolini, Vincenzo 467.
Bartolocci, Julius 467.
Bartolomei, Antonio 467.
Bartolomi, Angelo Michele 467.
Bartolomio, Barbarino 467.
Bartolus, Abraham 467.
Bartoluzzi 467.
Baryphŏnus 467.
Baryphonus, Heinrich 467.
Barypykni 467.
Baryton o. Bariton, s. Bass 468.
Baryton 468.
Baryton o. Euphonium 468.
Bassadonna, Giovanni 468.
Basch, Leopold 468.
Bas-dessus, s. Discant 468.
Basevi, Antonio 468.
Basile, Adriana, s. Baroni 468.
Basili, Andrea 468.
Basilios 469.
Basis 469.
Baskische Trommel o. Pauke, s. Bedon de Biscaye 469.
Bass 469.
Bassa 471.
Bassanelli 471.
Bassani, Geronimo 471.
Bassani, Giovanni Battista 471.
Bassano, Giovanni 471.
Bassclarinette 472.
Bassclausel o. Bassizans 472.
Basse chiffré 472.
Basse clef, s. Bassschlüssel 472.
Basse contrainte. Seite 472.
Basse contre 472.
Basse de Cromorne o. Basse de hautbois 472.
Basse double 472.
Basse, Karl 472.
Bassethorn o. Basshorn 473.
Bassetpommer, s. Bombard 474.
Bassflöte, s. Flötenbass 474.
Bassgeige 474.
Basshorn 475.
Bassi, Carolina 475.
Bassi, Luigi 475.
Bassi, Nicolo 475.
Bassi, Vincenzo 476.
Bassinstrumente 476.
Bassiron, Philipp 476.
Bassist 476.
Bassnoten 476.
Basso 476.
Basso continuo 476.
Basson 476.
Basso ostinato od. obligato 476.
Basso ripieno, s. Ripieno 476.
Basspommer, s. Bombard 476.
Bassposaune, s. Posaune 476.
Bassschlüssel 476.
Basssteg, s. Balken 477.
Bassstimme 477.
Bassstimme 478.
Basston 478.
Basstrompete, s. Trompete 478.
Basstuba, s. Tuba 478.
Basszeichen, s. Bassschlüssel 478.
Bastardella, la, s. Agujari 478.
Bastini, Vincenzo 478.
Baston, Josquin 478.
Bataille, Gabriel 479.
Bataille, Mr. 479.
Baten, Henri 479.
Bates, John 479.
Bates, Sarah 479.
Bathe, William 479.
Bathyllos 479.
Bathyphon 479.
Batioli, Francesco 479.
Batistin, Giovanni Battista, s. Baptistin 480.
Batka 480.
Batka, Lorenz 480.
Batka, Martin 480.
Batka, Wenzel 480.
Batka, Veit 480.
Batka, Michael 480.
Batka, Anton 480.
Batka, Thekla 480.
Bâton 480.
Baton, Henri 480.
Baton, Charles 480.
Batov, Ivan Andrejevič 480.
Batta, Alexander 481.
Batta, Laurent 481.
Batta, Joseph 481.
Battalos 481.
Battanchon, Felix 481.
Battement 481.
Batten, Adrian 481.
Battenhausen, Wilh. 481.
Batterie 481.
Batteux, Charles 482.
Battiferri, Luigi 482.
Battiferro, Luigi 482.
Battimento, s. Battement 482.
Battishil, Jonathan 482.
Battisson, Thomas 482.
Battista, Vincenzo 482.
Battistini, Giacomo 482.
Batton, Désiré Alexandre 482.
Battu, Pantaléon 483.
Battu, Léon 483.
Battu, Marie 483.
Battuta 483.
Bauck, Matthias Andreas 485.
Bauck, Wilhelm. Seite 485.
Baud, Henri 485.
Baud de la Quarrière 485.
Baudiot, Charles Nicol. 485.
Baudoin des Autieux 485.
Baudron, Antoine Laurent 485.
Bauer 485.
Bauer, Aloys 485.
Bauer, Chrysostomus 485.
Bauer, Ferd. Friedr. Wilh. 486.
Bauer, Franz 486.
Bauer, Joh. Friedr. 486.
Bauer, Joseph 486.
Bauer, Catharina 486.
Bauer, Karoline 486.
Bauernflöte 486.
Bauernleier 487.
Bauersachs, Christian Friedrich 487.
Baulbusflöte 487.
Bauldevin, Noël 487.
Baumann, Joseph 487.
Baumbach, Frdr. Aug. 488.
Baumer, Erdmann 488.
Baumer, Friedrich 488.
Baumer, Frdr. Samuel 488.
Baumer, Johann 488.
Baumfelder, Fr. Aug. Wilh. 488.
Baumgart, Ernst Frdr. 488.
Baumgarten, Gotthilf von 488.
Baumgarten, Karl Friedr. 488.
Baumgärtner, Johann Bapt. 489.
Baumgartner, Aug. 489.
Baur, Charles 489.
Baur, Jenny 489.
Bausch 489.
Bausch, Ludw. Christ. Aug. 490.
Bausch, Ludwig 490.
Bausch, Otto 490.
Baustetter, Joh. Conrad 490.
Baverini, Francesco 490.
Bawr, Alexandra Sofia 490.
Baxmann, Franz 490.
Bayer, Andreas 490.
Bayer, Anton 491.
Bayer, Eduard 491.
Bayer, Jacob 491.
Bayer, Karoline 491.
Bayer, Wilhelm 491.
Bayerisch 491.
Bayly 491.
Bayr, Georg 491.
Bazin, François Em. Jos. 491.
Bazzani, Francesco Maria 492.
Bazzani, Natale 492.
Bazzini, Antonio 492.
Bb 492.
B cancellatum 492.
B-dur 493.
Be 495.
Beantwortung, s. Antwort 495.
Beard, John 495.
Beatrix, Gräfin von Die 495.
Beattie, James 495.
Beaulaigne, Barthélemy 496.
Beaulieu, Eustache de 496.
Beaulieu, Hector de 496.
Beaulieu, Henri 496.
Beaulieu, Marie Desiré Martin 496.
Beaumarchais, Pierre Augustin Caron de 496.
Beaumavielle 496.
Beaumesnil, Henriette Adelaide Villard de 497.
Beauplan, Amedée de 497.
Beauvarlet, s. Charpentier 497.
Bebisation 497.
Bebung 497.
Bécarré 498.
Beccatelli, Giov. Francesco 498.

Becelli, Giulio Cesare. Seite 499.
Bêche 499.
Becher 499.
Becher, Alfred Julius 499.
Becher, Joseph 499.
Bechstein, Fr. Wilh. 500.
Beck, Christ. Friedr. 500.
Beck, David 501.
Beck, Franz 501.
Beck, Friedr. Adolph 501.
Beck, Gottlieb Joseph 501.
Beck, Joh. Nepomuk 501.
Beck, Joh. Philipp 501.
Beck, Josepha 501.
Beck, Lullus 502.
Beck, Michael 502.
Beck, Reichardt Karl 502.
Becke, Joh. Bapt. 502.
Becke, Leonhardt 502.
Becken 502.
Becker, Const. Julius 503.
Becker, Dietrich 503.
Becker, Gustav Aug.Ad.503.
Becker, Jean 504.
Becker, Johann 504.
Becker, Joh. Tobias 504.
Becker, Karl Ferd. 504.
Becker, Karl Fr. Wilh. 505.
Becker, Karl Louis 505.
Becker, Paul 505.
Becker, Vincenz Ernst 505.
Becker, Wilhelmine, s. Ambros 505.
Beckmann, Joh. Fr. Gottlieb 505.
Beckwith, John 505.
Becquié, Jean Marie 505.
Bečvařovský, Anton Felix 505.
Beda Venerabilis 506.
Bédard, Jean Bapt. 506.
Bedeckt 506.
Bedeschi o. Bedecchi, Paolo 506.
Bedfort, Arthur 507.
Bedon de Biscaye 507.
Bedos de Celles, Jean François 507.
Beecke, Ignaz von 507.
Beer, Aaron 508.
Beer, Gottlieb 508.
Beer, Samuel Gottfr. 508.
Beer, Joh., s. Baehr 508.
Beer, Joseph 508.
Beerhalter, Aloys 508.
Beethoven, Ludwig van 509.
Beffani, Pietro Isidoro 516.
Beffara, Louis François 516.
Beffroi 517.
Beffroy de Reigny, Louis Abel 517.
Befilzen 517.
Begeisterung o. Enthusiasmus 517.
Beger, August 517.
Beger, Lorenz 517.
Begleiten, s. accompagniren 517.
Begleiter, s. Accomp. 517.
Begleitetes Recitativ, s. Recitativ 517.
Begleitstimmen, s. Begleitung 517.
Begleitung 517.
Begräbniss, s. Exequiae 524.
Bégrez, Pierre Ignaçe 524.
Begue, Nicolas Antoine le 524.
Behandlung 524.
Beheim, Michael 525.
Behm, Georg 525.
Behr, Joseph, s. Beer 525.
Behr, Heinrich 525.
Behrendt, Joh. Joseph 525.
Behrens, Heinrich Christ. Theodor 525.
Behrens, Joh. Jacob 526.
Beisser, s. Mordent 526.
Beisteiner, Elise, s. Pohl-Beisteiner 526.
Beitöne o. Nebentöne, s. Aliquottöne 526.
Bekielen. Seite 526.
Belcke, Christ. Gottfr. 527.
Belcke, Fr. Aug. 527.
Belcke, Christian Gottlieb 527.
Beldomandis, Prosdocimus de 527.
Beledern 527.
Belegt 529.
Belem, Antonio de 529.
Belgische Sylben 529.
Belhaver, Vincenzo 529.
Belin, Guillaume 530.
Belin, Julien 530.
Bella, Domenico della 530.
Bella, Joh. Leopold 530.
Bellaspica 530.
Bellermann 531.
Bellermann, Constantin 531.
Bellermann, Joh. Joachim 531.
Bellermann, Joh. Frdr. 531.
Bellermann, Heinrich 532.
Bellesonorereal 532.
Belleville 532.
Belleville-Oury, Emilie 532.
Bellezza 533.
Belli, Giovanni 533.
Belli, Girolamo 533.
Belli, Giulio 533.
Bellicoso o. bellicosamente 533.
Bellini, Vincenzo 533.
Bellmann, Karl Gottfr. 535.
Bellmann, Karl Gottlieb 535.
Belloë, Teresa Giorgia 535.
Belloli, Luigi 536.
Belloli, Agostino 536.
Bellonion 536.
Bellsonore, s. Bellesonorereal 536.
Bemetzrieder 536.
Bémol 536.
Ben oder bene 536.
Bencini, Pietro Paolo 536.
Benda 536.
Benda, Hans Georg 536.
Benda, Franz 537.
Benda, Fr. Wilh. Heinr. 537.
Benda, Karl Hermann 537.
Benda, Johann 537.
Benda, Georg 538.
Benda, Joseph 538.
Benda, Anna Franzisca 538.
Benda, Frdr. Wilh. Heinr. 539.
Benda, Karl Herm. Heinr. 539.
Benda, Frdr. Ludwig 539.
Benda, Christian Hermann 539.
Benda, Karl Ernst 539.
Benda, Ernst Friedr. Joh. 539.
Benda, Karl Franz 540.
Benda, Felix 540.
Bendel, Franz 540.
Bendeler, Joh. Philipp 540.
Bendeler, Salomo 540.
Bender, s. Baender 540.
Bender, Jacob 540.
Bender, Valentin 541.
Bendinelli, Agostino 541.
Bendix, Julius 541.
Bendl, Karl 541.
Bendleb, Karl 541.
Benedict, Julius 542.
Benedictinerorden 543.
Benedictus 544.
Benedictus „der Appenzeller“ 544.
Benedictus a.S. Josepho 544.
Benedictus, d. heilige 544.
Benelli, Ant. Peregrino 545.
Beneplacito 545.
Beneš, Joseph 545.
Benevento di San Raffaele 545.
Benevento, Giuseppe 545.
Benevoli, Orazio 546.
Bengalische Tonart 546.
Bengraf, Johann 546.
Benincasa, Giacomo. Seite 546.
Benincasa, Giovacchino 546.
Benincore, Angelo Maria 546.
Ben marcato 546.
Bennati, Francesco 546.
Bennet, John 546.
Bennet, Thomas 546.
Bennet, William 546.
Bennet, Charles 547.
Bennett, William Sterndale 547.
Bennewitz (Benevic), Anton 548.
Bennewitz, Wilhelm 548.
Benno, der heilige 548.
Benoist, François 548.
Benoit, Pierre Léonard Leopold 549.
Benoni, Julius 549.
Benvenuti, Nicolo 550.
Benz, Joh. Bapt. 550.
Benzon, Siegfried 550.
Berard, Jean Bapt. 550.
Berardi, Angelo 550.
Berardi, Steffano, s. Bernardi 551.
Berat, Frédéric 551.
Berbiguier, Benoit Tranquille 551.
Berchem, Giachetto 551.
Berchtold, Marianne 551.
Berckzaimer, Wolfgang 551.
Berens, Karl 551.
Berens, Hermann 551.
Berent, Simon 552.
Beretta, Francesco 552.
Berewsscho 552.
Berezovsky, Maximus Sazonovič 552.
Berg, Adam 552.
Berg, Conrad Matthias 552.
Bergamasca 553.
Bergamasco, Archangelo 553.
Bergameno, Giovanni Battista, s. Bonometti 553.
Berge, Joh. Georg 553.
Berger, Adam Otto 553.
Berger, Andreas 553.
Berger, Joh. Friedr. 553.
Berger, Jacob 553.
Berger, Joh. Wilh. von 553.
Berger, Karl Gottlieb 554.
Berger, Ludwig 554.
Berggreen, Andreas Peter 555.
Bergier, Nicolas 555.
Bergkreyen o. Bergkreyen-Weise 555.
Bergmann, Heinr. Christian 556.
Bergmann, Joh. Gottfried 556.
Bergmann, Joseph 556.
Bergmann, Karl 556.
Bergonzi, Carlo 556.
Bergonzi, Michelangelo 556.
Bergonzi, Carlo 556.
Bergonzi, Nicolo 556.
Bergonzi, Benedetto 556.
Bergopzoomer, Katharina 557.
Bergrot, Klaus 557.
Bergson, Michael 557.
Bergt, Adolph 557.
Bergt, Benjamin Fürchtegott 557.
Bergt, Christian Gottlob August 557.
Bériot, Charles Auguste de 558.
Berippung 558.
Berlijn, Anton 559.
Berlin, Joh. Daniel 559.
Berlioz, Hector 559.
Berlot, Ella 562.
Berls, Joh. Rudolph 562.
Bermudo, Juan 562.
Bernabei, Giuseppe Ercole 562.
Bernabei, Giuseppe Antonio 562.
Bernabei, Vincenzo. Seite 563.
Bernacchi, Antonio 563.
Bernard de Clairvaux, der heilige 563.
Bernard, Michael 563.
Bernardi, Bartolomeo 563.
Bernardi, Francesco 563.
Bernardi, Steffano 563.
Bernardini, Marcello 564.
Bernardino, Maëstro 564.
Bernart von Ventadour 564.
Bernasconi, Andrea 564.
Bernasconi, Antonia 564.
Bernelius 564.
Berner, André 564.
Berner, Friedr. Wilh. 564.
Berner, Joh. Georg 564.
Berner, Heinr. Ludw. 565.
Bernhard der Deutsche 565.
Bernhard, Anton 565.
Bernhard, Christoph 565.
Bernhard, Wilh. Christoph 566.
Bernhardi, Stephan, s. Bernardi, Steffano 566.
Bernia 566.
Bernier, Nicolas 566.
Berno, Augiensis 566.
Bernouilli 566.
Bernouilli, Joh. 566.
Bernouilli, Daniel 566.
Bernouilli, Jakob 567.
Bernsdorf, Eduard 567.
Bernuth, Julius von 567.
Beroaldus, Philippus 567.
Berr, Friedr. 567.
Berr, Henri 567.
Berr, Philipp 567.
Berr, Michael 567.
Berra, Marco 567.
Berretta, Francesco, s. Beretta 568.
Berretari, Aureliano 568.
Bert, Joh. 568.
Bertacchi, Francesco 568.
Bertali, Antonio 568.
Bertani, Lelio 568.
Berteau 568.
Bertelmann, Joh. Gottfried 568.
Bertelsmann, Karl Aug. 568.
Berthaume, Isidor 568.
Berthod, Blaise 569.
Berthold, Karl Frdr. Theodor 569.
Bertholdo, Sper'indio, s. Bertoldo 569.
Bertin, Louise Angélique 569.
Bertin, T. de la Doué 569.
Bertini 569.
Bertini, Bénoit Auguste 570.
Bertini, Henri 570.
Bertini, Salvatore 570.
Bertini, Abbé Giuseppe 570.
Bertinotti, Teresa 570.
Bertola, Giovanni Antonio 570.
Bertolazzi, Margherita 571.
Bertoldo, Sper'indio 571.
Bertolotti, Luisa 571.
Bertolusi, Vincenzo 571.
Berton, Pierre Montan 571.
Berton, Henri Montan 571.
Berton, François 572.
Berton, Adolph 572.
Bertoni 572.
Bertoni, Ferdinando Giuseppe 572.
Bertram, Balthasar Christian Friedrich 572.
Bertram, Christian August, Reichsfreiherr von 572.
Bertrand, Aline 573.
Bertrand, Antoine de 573.
Bertrand de Born 573.
Bertuch, Friedr. Justin 573.
Bertuch, Georg von 573.
Bertuch, Karl Volkmar 573.
Berwald, Joh. Friedr. 573.
Berwald, Franz 574.
Bes 574.

Besaitung. Seite 574.
Besanzoni, Ferd. 591.
Besardus, Jean Bapt. 591.
Beschlag 591.
Beschort, Jonas Frdr. 591.
Beseda 592.
Besekirskij, Vasil Vasilevič 592.
Besetzung 592.
Besker, Samuel 599.
Besnecker, Joh. Adam 599.
Besozzi 599.
Besozzi, Alessandro 599.
Besozzi, Geronimo 599.
Besozzi, Antonio 599.
Besozzi, Carlo 600.
Besozzi, Gaëtano 600.
Besozzi, Geronimo 600.
Besozzi, Henri 600.
Besozzi, Louis Desiré 600.
Bespannung 600.
Bespinnung 600.
Bessems, Antoine 601.
Besser, Karl 601.
Best, William 602.
Bestegung o. Bestegen 602.
Betglocke 602.
Bethisy o. Bethizy, Jean Laurent de 602.
Bethmann, Christian 603.
Bethmann, Friederike Auguste Conradine 603.
Betonung, s. Accent 603.
Betrugschluss 603.
Bettella, Paolo 603.
Bettignes, Jean de 603.
Bettinelli, Saverio 603.
Bettini, Girolamo Seite 603.
Bettini, Mario 603.
Bettini, Stefano 603.
Bettini, Gaëtano 603.
Bettleroper 603.
Bettoni, Bartolomeo 604.
Betts, John 604.
Betts, Arthur 604.
Betuchung 604.
Betz, Franz 605.
Betz, Susanne Jacobine 605.
Betzel o. Bezel, Johann 605.
Beuf, Jean le 605.
Beule 605.
Beulé, Charles Ernest 606.
Beurhusius, Friedr. 606.
Beutel 606.
Beutelbrett 606.
Beutelruthe 606.
Beutelstange 606.
Beuthner, Johann Heinrich 606.
Beutler, Franz 606.
Beutler, Karoline 606.
Beutler, Joh. Georg Bernhard 606.
Beutler, Benjamin 606.
Beverini, Francesco 607.
Bevilaqua, Paul 607.
Bevin, Elway 607.
BeweglicheTöne(Intervalle) 607.
Bewegung 607.
Bexfield, William 611.
Beyer 612.
Beyer 612.
Beyer, Ferdinand 612.
Beyer, Joh. Sam. Seite 612.
Beyerle, Hugo 612.
Beyle, Marie Henri 612.
Beysselius, Jodocus 613.
Beza, Theodor 613.
Bezděk, Frdr. Wenzel 613.
Bezegui, Michele Angelo 613.
Beziehen 613.
Bezifferung 613.
Bezug 620.
B-fa 622.
Bhagavad Gitâ 622.
Bhairavi 623.
Bhere 623.
Bherubnathie 623.
Bi 623.
Biaggi, Alemanno 623.
Bial, Karl 623.
Bial, Rudolph 623.
Biambo 624.
Bianca 624.
Bianca o. Bianchetta 624.
Bianca 624.
Bianchi, Adamo 624.
Bianchi, Andrea 624.
Bianchi, Antonio 624.
Bianchi, Antonia 625.
Bianchi, Eliodoro 625.
Bianchi, Francesco 625.
Bianchi, Giacomo 625.
Bianchi, Giulio Cesare 625.
Bianchi, Pietro Antonio 625.
Bianchi, Valentine 625.
Bianchini, Domenico 626.
Bianchini, Francesco 626.
Bianchini, Giovanni Battista 626.
Bianciardi, Francesco Seite 626.
Bianciordi, Francesco 626.
Biancoli, Giovanni Lodovico o. Bianconi 626.
Bibel o. Bibl, Andreas 627.
Bibelregal 627.
Biber, Aloys 627.
Biber, Franciscus Heinrich von 627.
Bibicoff 627.
Biblas 627.
Bibliographie, Bibliotheken, Bibliothekswissenschaft, musikalische, s. Literatur, musikalische 627.
Biche-Latour, Achille Laurent 627.
Bicinium 627.
Bickel, Paulus 628.
Bickel, Johann Daniel Karl 628.
Bideau, Dominique 628.
Bidon 628.
Biebelregal, s. Bibelregal 628.
Biechteler, Benedict 628.
Biedenfeld, Eugenie, Freiin von, s. Bonasegla 628.
Biedermann, Amtsschösser 628.
Biedermann, Johann Theophilus 628.
Biego, Paolo 628.
Biegsamkeit der Stimme, s. Stimmbildung 628.
Biel, Joh. Christoph 628.

Staats-Bibliothek Bamberg

Druck von Breitkopf u. Härtel in Leipzig.

SBB013401337294

CASPAR LESS
BAMBERG

Bayerische StaatsBibliothek

Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Mendel, Hermann / Mendel, Hermann, / Reißmann, August,

Musikalisches Conversations-Lexikon eine Encyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften ; für Gebildete aller Stände

Bd.: 1

Berlin 1870

Bamberg, Staatsbibliothek -- L.mus.o.2(1
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11727258-1